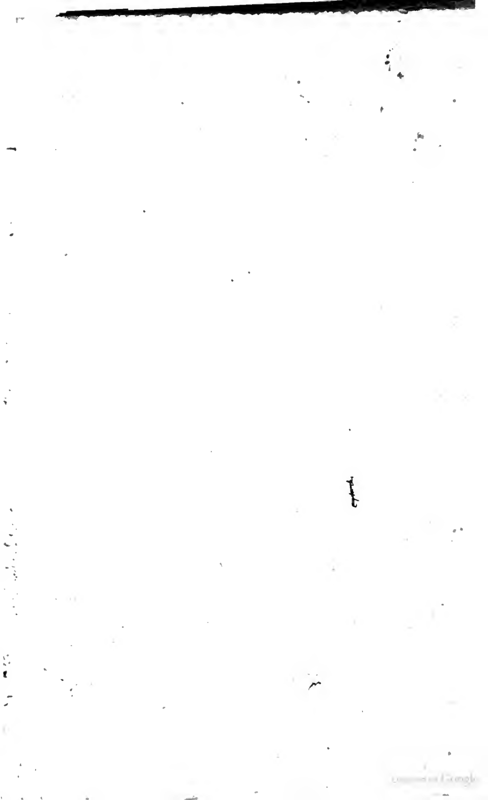
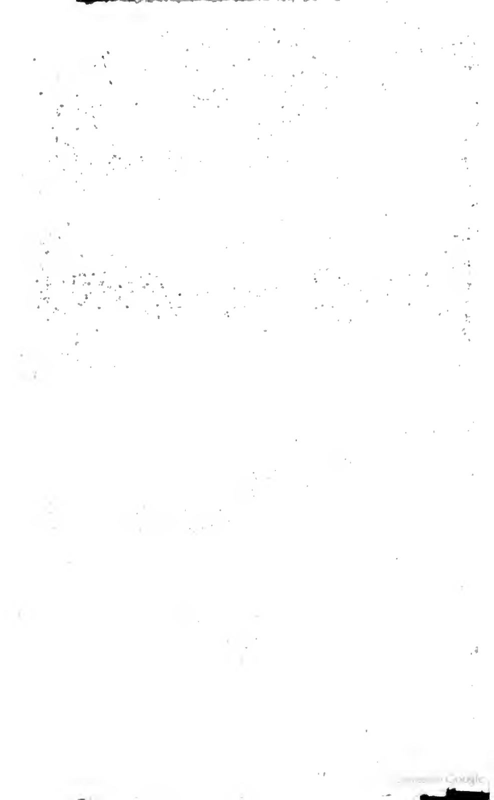



201
10 K
28





METRIK DER GRIECHEN

IM VEREINE

MIT DEN ÜBRIGEN MUSISCHEN KÜNSTEN

VON

A. ROSSBACH UND R. WESTPHAL.

ZWEITE AUFLAGE IN ZWEI BÄNDEN.

ERSTER BAND:

RHYTHMIK UND HARMONIK NEBST DER GESCHICHTE DER DREI MUSISCHEN DISCIPLINEN

VON

R. WESTPHAL.



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1867.

GRIECHISCHE
RHYTHMIK UND HARMONIK

NEBST DER

GESCHICHTE DER DREI MUSISCHEN DISCIPLINEN

VON

R. WESTPHAL.

ZWEITE AUFLAGE.



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1867.



Vorwort zur zweiten Auflage.

Die hiermit erscheinende neue Auflage der griechischen Metrik und der mit ihr zusammenhängenden Rhythmik und Harmonik verengt die fünf Bände der ersten Auflage (denn zu dieser Zahl hatte sich das Werk mit Einschluss des Supplementbandes zur Rhythmik allmälig ausgedehnt) auf den bequemen Umfang von zwei Bänden, ohne dass der dort dargebotene Inhalt wesentliche Einbusse erleidet; konnte doch jetzt der nicht unbedeutende Raum erspart werden, der in den späteren Bänden der ersten Auflage auf die Berichtigung mancher in den früheren Bänden verfehlter und inzwischen richtiger erkannter Puncte verwandt ist.

Erst jetzt hat sich die dem Gegenstande selber angemessene Reihenfolge der einzelnen Abschnitte einhalten lassen, während die frühere Folge durch die Schwierigkeit der Arbeit bedingt war. Der erste Band zerfällt in vier Abtheilungen. Die erste Abtheilung gibt eine Uebersicht der alten musischen Künste zugleich mit der Geschichte ihrer Theorie. Dem historischen Verlaufe angemessen ist bis zum Alexandrinischen Zeitalter die Geschichte der harmonischen, rhythmischen und metrischen Theorie vereint behandelt, während für die späteren Jahrhunderte eine Sonderung der Metrik von der Rhythmik und Harmonik stattfinden musste. Das meiste von dem hier Gesagten ist aus der „Harmonik“ und „allgemeinen Metrik“ der ersten Auflage unverändert herübergenommen (Harmonik S. 1—14, § 3, § 24; allgemeine Metrik § 1—12). Eine völlige Umarbeitung hat nur die Untersuchung über die Quellen der Aristideischen Rhythmik erfahren. Ich



war zuletzt zu weit gegangen, wenn ich nicht mehr, wie ich früher gethan, blos zwei Quellen unterschied, sondern für die rhythmische Partie des zweiten Aristideischen Buches noch eine dritte Quelle annahm; zu der jetzt vorliegenden Darstellung haben mir die Bemerkungen in Weil's Recension Veranlassung gegeben, dem ich für seine so ausserordentlich fördernde Theilnahme an meiner Arbeit hier nicht zum ersten Male meinen vollen Dank ausspreche.

Auf die Geschichte folgt das System der drei musischen Discipline. Das eigentliche Endziel des ganzen Werkes ist das System der Metrik. Der umfassenden Darstellung desselben ist der ganze zweite Band überlassen. Der erste Band in seiner zweiten und dritten Abtheilung behandelt die das Fundament der Metrik liefernde Harmonik und Rhythmik und gestaltet sich somit zu einer Darstellung der tonischen und rhythmischen Seite der alten musischen Kunst.

Obwohl die Harmonik weit weniger in die Metrik eingreift als die Rhythmik, so musste ihr dennoch vor der Rhythmik der vorangehende Platz eingeräumt und somit die zweite Abtheilung dieses Bandes zugewiesen werden. Es ist dies keineswegs blos aus Achtung vor der antiken nun einmal sanctionirten Reihenfolge der drei musischen τεχνικά geschehen, sondern vornehmlich auch aus dem praktischen Grunde, dass die Harmonik in derselben Weise für die Rhythmik die Grundlage bildet, wie die Rhythmik selber für die Metrik. Sie nimmt in dieser zweiten Auflage einen ungleich kürzeren Raum als in der früheren ein, und doch hoffe ich, dass die Darstellung trotz dieser Beschränkung nicht nur verständlicher, sondern auch reichhaltiger geworden ist. Auf die Polemik, welche meine Darstellung der Ptolemäischen Scalen, insbesondere der ὀνομαςία κατὰ θέςιν erfahren hat, brauchte ich nicht im einzelnen einzugehen; meine Ansicht ist dieselbe geblieben, nur die Darstellung ist geändert (§ 32, § 38[a]), und zwar in einer Weise, dass ernstlicher Widerspruch jetzt schwerlich mehr zu erwarten sein wird.

Die dritte Abtheilung nimmt die Rhythmik ein. Ueberblicke ich die fünf Bände der früheren Auflage, so sehe ich, dass sie jetzt innerhalb dieses Einen Werkes bereits zum vierten Male ihre Bearbeitung findet. Das erste Mal im ersten Bande: was aus demselben sich irgend halten liess, ist in

diese neue Auflage herübergenommen, aber es konnte dies unmöglich viel sein. — Die zweite Bearbeitung findet sich in dem zum ersten Bande gelieferten Supplemente, den Fragmenten und Lehrsätzen der alten Rhythmiker. Auch diese zweite Bearbeitung hat, so viel sie konnte, beigesteuert, wobei die Fragmente selber als Anhang an den Schluss dieses Bandes verwiesen werden mussten. Die in demselben vorkommenden Pagina-Citirungen der alten Rhythmiker beziehen sich auf die Seitenzahlen eben dieses Anhanges. — Eine dritte Bearbeitung der Rhythmik ist in die „allgemeine Metrik" (geschrieben im Sommer 1863) verwebt, nachdem schon die Vorrede zur ersten Auflage der Harmonik (geschrieben im Herbste 1862) einen allgemeinen Umriss des in dieser dritten Bearbeitung dargelegten neuen Standpunctes gegeben hatte, des Standpunctes nämlich, dass überall Aristoxenus der Gewährsmann unserer Kenntniss der alten Rhythmik sein muss und dass man zwischen Aristoxenus' Doctrin und den Ueberlieferungen des späten Compilater Aristides da wo beide sich widersprechen in keiner Weise vermitteln, geschweige denn vorwiegend auf Aristides eine antike Rhythmik basiren darf. Eine zu diesem Standpuncte sich erhebende Darstellung der Rhythmik konnte in der „allgemeinen Metrik" nicht fehlen, wenn ich dieselbe nicht ganz ungeschrieben lassen wollte, denn erst von diesem Standpuncte aus lässt sich die Rhythmik für die Metrik allseitig fruchtbar machen. — Jetzt endlich bei der neuen Auflage liegt die Rhythmik innerhalb dieses Einen Werkes in einer vierten Bearbeitung vor, die sich von der in der allgemeinen Metrik gegebenen Darstellung hauptsächlich nur durch das breitere Eingehen auf die Einzelnheiten entfernt. Die Gedrängtheit der Harmonik wäre hier nicht am Orte gewesen. Auch der Polemik durfte ich mich hier nicht gänzlich entschlagen. Ich habe, denk ich, durch meine wiederholten Umarbeitungen der Rhythmik in der That bewiesen, dass ich selber der *castigator acerbissimus* meiner rhythmischen Arbeiten gewesen bin, aber wenn man es von anderer Seite her nicht unterlassen hat, selbst an denjenigen meiner rhythmischen Auffassungen, die in wirklich ungeahnter Weise einen neuen Boden für die Metrik der Griechen gewonnen haben, verdriesslich herumzunergeln und sie schliesslich älteren Forschern, die hier gerade das Gegentheil aus der

Ueberlieferung herausgelesen hatten, als Eigenthum zu vindiciren, so darf dies in einer zweiten Auflage nicht überall ignorirt bleiben.

Nachdem die in der Harmonik und Rhythmik der Alten überlieferten Sätze zusammengestellt und geprüft worden, ist in der schliessenden vierten Abtheilung die Melopöie und Rhythmopöie erörtert und ein Versuch gemacht, die uns überlieferten Musik-Reste der Alten nach ihrem harmonischen und melodischen Gange näher zu würdigen. Eine abschliessende Behandlung dieses Gegenstandes war hier nicht möglich. Für die griechische Melopöie bedarf es noch vorwiegend der Theilnahme des modernen Componisten, der in der S. 728 angedeuteten Weise den antiken Formen eine liebevolle Theilnahme widmen und eigne Compositionen in der Manier der Alten versuchen wird. Auch für die Ergänzung des äusseren, eigentlich philologischen Materiales wird sich noch manches thun lassen. So wurde ich eben jetzt durch freundliche Mittheilung Bergk's auf eine Stelle der Aristotelischen Politik 4, 3 aufmerksam gemacht, deren Ergebniss hier noch nachträglich verwerthet werden möge. Aristoteles sagt: Ὁμοίως δ' ἔχει καὶ περὶ τὰς ἁρμονίας, ὥς φασί τινες, καὶ γὰρ ἐκεῖ τίθενται εἴδη δύο, τὴν Δωριστὶ καὶ τὴν Φρυγιστί, τὰ δ' ἄλλα συντάγματα τὰ μὲν Δώρια, τὰ δὲ Φρύγια καλοῦσιν. Einige (alte voraristotelische oder wenigstens voraristoxenische) Musiker statuiren, wie wir hier lernen, nur zwei Tonarten, die dorische und phrygische; alle anderen Compositionen (wie z. B. die hypodorische, hypophrygische, lydische u. s. w.) bezeichnen jene Musiker entweder als dorische oder als phrygische. Dass die hypodorische Tonart unter der dorischen mit begriffen wird, ist uns nichts neues, — auch dass man in gleicher Weise die hypophrygische unter der phrygischen begreift, ist nicht auffallend, — aber dass man auch das Lydische, Syntonolydische, Mixolydische u. s. w. nicht als bestimmte Tonart gelten lässt, sondern einer der beiden Haupttonarten, der dorischen oder phrygischen zuweist, das ist eine äusserst interessante und lehrreiche Thatsache. Die „τινὲς“ des Aristoteles, die Alles entweder Dorisch oder Phrygisch nennen, stehen durchaus mit unseren modernen Musikern auf Einem Standpuncte, nach welchem jede Composition entweder der Moll- oder der Dur-Tonart angehört, und lassen die specielleren

Unterschiede (z. B. ob der Melodieschluss durch die Prime oder Terz oder Quinte gebildet wird, ob dem Dur die grosse Septime oder ob ihm die regelmässige Quarte fehlt) unberücksichtigt. Alles was Moll ist nennen sie σύνταγμα Δώριον, Alles was Dur (nicht blos das phrygische Dur, sondern auch das lydische Dur) ist nennen sie σύνταγμα Φρύγιον.

I. Moll-Compositionen, συντάγματα Δώρια. Sie entsprechen unserem modernen Moll, nur dass weder in der Melodie noch in der Begleitung eine Halbton-Erhöhung der 6. und 7. Tonstufe vorkommt. Die Melodie schliesst entweder in der Prime (Ὑποδώριον oder Αἰόλιον), oder in der Quinte (Δώριον im engeren Sinne), vielleicht auch in der Terz (Βοιώτιον).

II. Dur-Compositionen, συντάγματα Φρύγια. Das antike Dur lässt gleich dem Dur der schottischen Volksmelodieen entweder die Septime oder die Quarte unbenutzt; im ersten Falle heisst die Dur-Composition schlechthin Φρύγιον σύνταγμα, im zweiten Falle (bei fehlender Quarte) heisst sie Λύδιον. Auch die Durmelodie kann in der Prime oder in der Terz oder in der Quinte schliessen (Ὑπολυδιστί, Συντονολυδιστί, Λυδιστί im engeren Sinne u. s. w.).

Das phrygische Dur hat (bei der Transpositionsscala ohne Vorzeichen) die Octavenreihe *g a h c d e f g*: der Ton *g* ist die tonische Prime, die Melodie schliesst entweder auf dieser Prime (Hypophrygisch oder Iastisch) oder auf der Quinte *d* (Phrygisch im engeren Sinne). Was dies Dur von dem Dur unserer Musik unterscheidet, ist das Fehlen der Septime *fis*; statt des Tones *fis* kommt der Ton *f* vor, aber der Ton *f* fungirt hier nicht als Septime, sondern als Quarte der verwandten *C*-Dur-Tonart. — Wir müssen sagen, dass das Phrygische einer Septime ganz entbehrt. Auch in der Begleitung kann der Ton *fis* nicht vorkommen, es müsste denn sein, dass man zu einer in der Scala ohne Vorzeichen gehaltenen phrygischen Melodie sich zur Begleitung eines Instrumentes bedient hätte, auf welchem die lydische Octavengattung bei einer Transpositionsscala mit einem ♯ enthalten gewesen wäre.

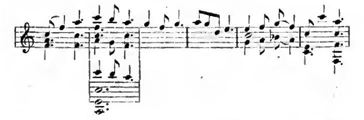
Hypophrygische Octavengattung.

Scala ohne Vorzeichen: *g a h c d e f g*
Scala mit einem ♯: *g a h c d e fis g*

Lydische Octavengattung.

War eine solche Verbindung zweier Octavengattungen, die Eine für die Eine, die Andere für die Andere möglich? Eine bei Horaz vorliegende Stelle, der offenbar irgend eine griechische Reminiscenz, sei es des Alcäus oder eines anderen alten Lyrikers zu Grunde liegt, scheint für diese Verbindung zu sprechen. Nach epod. 4, 6 soll nämlich mit einem dorischen (d. i. in der dorischen Octavengattung gehaltenen) Instrumente ein zweites vereint werden, auf welcher eine „barbarische" (d. i. phrygische oder lydische oder mixolydische u. s. w.) Tonart oder Octavengattung ausgeführt wird. Wird also dieser Stelle zufolge mit der dorischen Octavengattung irgend eine andere gemischt, so wird auch wohl nichts im Wege gestanden haben, dass in derselben Weise die phrygische mit einer nach dem Quintenzirkel nächst verwandten lydischen Octavengattung vereint wurde. Ein bestimmtes positives Datum dafür, dass in der Begleitung einer phrygischen Melodie die der Melodie selber fehlende Septime genommen werden konnte, gibt es freilich nicht; dasjenige aber, was wir vorher über die Gestaltung der phrygischen Melodie gesagt und namentlich die Thatsache, dass der statt *fis* vorkommende Ton *f* nicht eine kleine Septime, sondern die Quarte der nächstfolgenden Tonart des Quintenzirkels ist, geht aus der uns überlieferten Melodie auf Nemesis unwiderleglich hervor. Wie verhält es sich nun mit dem Tone, welcher dem lydischen Dur eigenthümlich ist? Die Octavenreihe ist hierbei eine Transpositionsscala ohne Vorzeichen: *f g a h c d e f*. Die Melodie schliesst entweder in der Prime *f* (Hypolydisch) oder in der Terz *a* (Syntonolydisch) oder in der Quinte *c* (Lydisch im engeren Sinne). Für den harmonischen Charakter der Tonart ist diese dreifache Verschiedenheit des Tonschlusses gleichgültig. Das harmonisch charakteristische Element besteht vielmehr in der vierten Tonstufe, welche statt des hier zu erwartenden Tones *b* die übermässige Quarte *h* darbietet. So scheint es wenigstens. Oder sollte vielleicht nicht etwas analoges wie bei dem phrygischem Dur vorhanden sein? Sollte nicht die lydische Dur-Melodie in derselben Weise der Quarte ganz und gar entbehren, wie das phrygische Dur der Septime entbehrt? Um diese Frage zu entscheiden, sind wir lediglich auf die kleine syntonolydische (in der Durterz schliessende) Melodie verwiesen, welche uns der Anonymus § 104 überliefert hat (Supplement S. 52).

Die Melodie ist, wie sie uns dort überliefert wird, in *B*-Dur gehalten, bietet aber statt des Tones *es* (der Quarte von *B*-Dur) den Ton *e* dar und ist deshalb in einer Transpositionsscala mit Einem ♭ bezeichnet (nicht mit zwei ♭ geschrieben). Wir wollen dieselbe aus der Transpositionsscala mit Einem ♭ in die Scala ohne Vorzeichen transponiren:

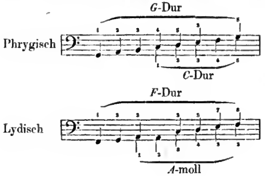


Im vorletzten Tacte ist in der Begleitung der der Melodie fehlende Ton *b* gebraucht. Es hätte sich dieser Begleitungston zwar leicht umgehen lassen, aber auch die Alten werden sich denselben verstattet haben. Um ihn darzustellen, brauchte nämlich nichts anderes zu geschehen, als dass zu der im Diezeugmenon-Systeme genommenen Melodie eine Begleitungsstimme hinzutrat, welche auf dem Synemmenon-Systeme ausgeführt wurde. Die Verbindung beider Systeme in den verschiedenen Stimmen (der melodieführenden und der begleitenden) ist dadurch jedenfalls gesichert, dass die Alten laut ausdrücklicher Ueberlieferung sogar schon innerhalb der melodieführenden Stimme eine Verbindung der beiden Systeme anwandten, vgl. die von Aristides genannte ἀγωγὴ περιφερής S. 480.

Doch gehen wir auf die Melodie selber ein. Sie besteht laut der Ueberschrift „κῶλον ἑξάσημον“ aus sechs Kola von je einem $\frac{6}{8}$ Tacte, je 2 Kola bilden eine Periode, so dass in der ganzen Melodie drei Perioden von je einem Vorder- und einem Nachsatze enthalten sind. Der erste, der zweite und der letzte Tact schliessen in *a*. Dies *a* ist wenigstens für den ersten und letzten Tact als die Terz von *F*-Dur aufzufassen. Ein Schluss in der Prime *f* kommt überhaupt nicht vor und die Melodie ist somit eine syntonolydische mit Dur-Terzenschluss. Für den ebenfalls mit *a* schliessenden zweiten Tact haben wir eine doppelte Begleitung angegeben. In der ersten Art der Begleitung ist das schliessende *a* ebenso wie
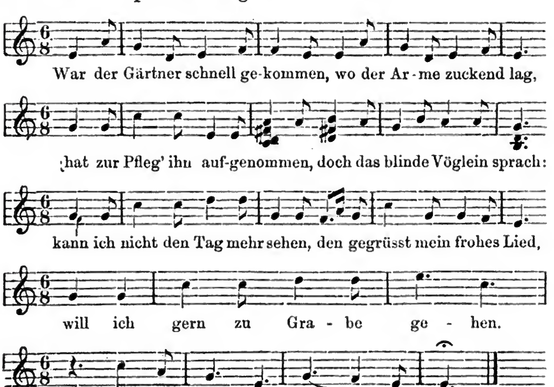
das *a* des ersten und letzten Tactes die Terz von *F*-Dur, das ihm vorausgehende *h* steht hier an Stelle eines zu erwartenden *b*: es ist die übermässige Quarte von *F*-Dur an Stelle der natürlichen. In der zweiten Art der Begleitung, die wir unterhalb der ersten gesetzt haben, ist der Ton *a* die Prime von *A*-Moll und der ihm vorausgehende Ton *h* die regelmässige Secunde dieser Moll-Tonart — er ist bei dieser Art der Begleitung keine übermässige Quarte des lydischen Dur, sondern es fehlt vielmehr dem lydischen Dur die Quarte ganz und gar, sie ist hier gerade so ausgelassen wie vorher beim phrygischen Dur die Septime.

Welche von diesen beiden verschiedenen Begleitungsweisen war die Antike? Bei der ersten Begleitung ist der Ton *h* eine durchgehende, für den Charakter des lydischen *F*-dur indifferente Note. Bei der zweiten Art der Begleitung gehört der Ton *h* überhaupt nicht mehr in das Gebiet der *F*-Dur-Tonart, sondern gehört einer verwandten Mollscala an — er ist nicht übermässige Quarte des lydischen Dur, sondern Secunde des hypodorischen *A*-Moll und tritt als solche mit viel charakteristischerer Bestimmtheit auf, als in der ersten Begleitungsweise, wo er blos die Stelle einer durchgehenden Note hatte. Der Parallelismus, welcher jetzt zwischen dem *h* der lydischen *F*-Dur-Melodie und dem *f* der phrygischen *G*-Dur-Melodie hervortritt und dem zufolge dort das *h* nicht einem *F*-Dur und hier das *F* nicht einem *G*-Dur, sondern einer verwandten Tonart (*h* als Secunde von *H*-Moll, *f* als Quarte von *C*-Dur) angehört, lässt kaum einen Zweifel bestehen, dass die zweite Begleitungsweise des zweiten Tactes die antike war.



Das Phrygische ist somit ein der Septime entbehrendes und nach *C*-Dur modulirendes *G*-Dur, das Lydische ein der Quarte entbehrendes und nach *A*-Moll modulirendes *F*-Dur. Natürlich ist hierbei eine Transpositionsscala ohne Vorzeichen vorausgesetzt. Bei einer Vorzeichnung mit Einem ♭ ist das Phrygische ein nach *F*-Dur modulirendes *C*-Dur, das Lydische ein nach dem Moll modulirendes *B*-Dur.

Was sich in dem bisherigen als Eigenthümlichkeit der griechischen Melopöie ergeben hat, nämlich einmal die bald auf der Prime, bald auf der Terz, bald auf der Quinte stattfindenden Melodieschlüsse und sodann das Auslassen bestimmter Melodietöne (der Dur-Septime oder Dur-Quarte) finden wir hin und wieder auch bei unseren modernsten Componisten. Sicherlich haben sich dieselben hierbei nicht in bewusster Weise an die Manier altgriechischer Melopöie angeschlossen (denn diess versteht sich ja von selber), aber es zeigt eben diess zufällige Zusammentreffen mit den längstverschollenen griechischen Formen, wie tief begründet die letzteren im ganzen Wesen der Musik sind. Ich kann nicht umhin, an dieser Stelle C. Reineke's Lied „Vom armen Finken im Baumzweig" herbeizuziehen, und es wird auch nicht unwesentlich sein, wenn ich zugleich von dem Texte dieses Liedes wenigstens die Schlussstrophe hinzufüge.



Wenn man sagt, die vorliegende Melodie ist ein *C*-Dur, welches in der zweiten Periode nach *G*-Dur modulirt, so ist damit noch nicht genug gesagt, wenigstens nicht vom Standpuncte eines griechischen Melopoios, welcher sofort folgende Eigenthümlichkeiten der Composition hervorheben würde: 1) es fehlt der Dur-Melodie die Septime (*h*), hier ist also dasjenige, was man in der antiken Musik phrygisch nannte — der Ton *h* kommt zwar am Ende der zweiten Periode vor, aber hier ist *h* ein dem verwandten *G*-Dur angehörender Ton und keineswegs Septime. 2) Die Melodie schliesst mit der Durterz, nicht blos am Ende, sondern auch im Tact 2, 4, 12, auch in dem schweren Tacttheile von Tact 14. In der vorher besprochenen griechischen Melodie des Anonymus waren die Schlüsse in der Durterz mit der Auslassung der Quarte verbunden, hier mit der Auslassung der Septime, die Melodie ist also keine syntonolydische, sondern eine in der Terz schliessende phrygische, für welche wir mit Sicherheit den Namen Syntono-Iastisch in Anspruch nehmen dürfen. Der Name Syntono-Iastisch kommt nur ein einziges Mal in einem Verse des Pratinas vor; wir werden wohl in unserm Rechte sein, wenn wir damit den häufig vorkommenden Ausdruck Mixolydisch identificiren. Eine mixolydische Composition ist, um uns der Worte Plato's und Aristoteles' zu bedienen (vgl. S. 283), θρηνώδης, ὀδυρτικωτέρα, sie hat einen wehmüthigen klagenden Charakter. Dieser Charakter wird eben durch den Schluss in der Durterz hervorgebracht.

So haben wir denn in dem Liede „vom armen Finken im Baumzweig" nach antiker Terminologie eine mixolydische Melodie. Nicht blos ihr Text, sondern auch diese Melodie selbst hat entschieden den wehmüthigen Gang, den die Alten ihrem Mixolydisch zuschreiben und eben der wehmüthige Inhalt des Textes ist es, der den Componisten, wenn auch unbewusst, zu den Terzenschlüssen geführt hat — die moderne Musik fühlt hier also gerade so wie die antike. Noch auffallender ist hier die Berührung des modernen mit dem antiken durch die Septime. Ist es der Charakter der Weichheit, der durch die Auslassung dieses Tones erreicht wird? — Nur in Einem Puncte geht die vorliegende Melodie einen andern Weg als die durch Auslassung der Septime charakterisirten Dur-Melodieen der Alten. Der fehlende Ton *h* wird in dem vorliegenden

Liede in der nächstverwandten Kreuztonart als deren Terz gebraucht. Die antike Melopöie verwendet denselben Ton beim Uebergange in die nächstverwandte ♭-Tonart als dessen Quarte, — mit andern Worten: das moderne Lied weicht aus zu der durch die Oberdominante vermittelten nächsten Tonart, das moderne Lied zu der durch die Unterdominante vermittelten.

Eine andere mixolydische Composition desselben Componisten findet sich in der Polonaise seines Op. 54. No. 7. Die Romanze No. 5 desselben Opus ist eine dorische Composition im völlig antiken Sinne d. h. ein in die Melodie der Quinte des tonischen Dreiklangs abschliessendes Moll. Der dem antiken Dorisch analoge Kirchenton (Tonus Phrygius genannt) schliesst ebenfalls mit der Quinte, aber die Quinte wird hier in der Begleitung nicht mit der Tonica, sondern mit dem Oberdominanten-Accorde verbunden. Auch die erwähnte Romanze glaubt wenigstens in den beiden letzten Tacten der Kirchentonwendung Rechnung tragen zu müssen, aber diese beiden Schlusstacte sind der ganzen übrigen Composition etwas fremdes, da sie sonst überall die als Periodenschlüsse fungirenden Quinten der Molltonart mit dem tonischen Molldreiklange verbindet. Entfernt man die beiden in der Kirchentonmanier gehaltenen Schlusstacte, so ist die Romanze von Anfang bis zu Ende ein Dorisch im antiken Sinn. Es gibt also Mollmelodieen ohne Erhöhung der sechsten und siebenten Stufe und Durmelodieen gleich den schottischen Volksliedern bald mit fehlender Septime, bald mit fehlender Quarte, beide Tonarten schliessen bald auf diesem, bald auf jenem Tone des tonischen Dreiklanges ab. Schon die Einfachheit und Fasslichkeit dieses Ergebnisses könnte allein im Stande sein, die von mir aufgestellte Theorie der antiken Tonarten als richtig erscheinen zu lassen, doch wer den Auseinandersetzungen dieses Buches genau gefolgt ist, der wird eingesehen haben, dass die positive Ueberlieferung der Alten, sei es durch Schriften über Musik, sei es in den uns hinterlassenen Compositionsresten, nothwendig die von mir gegebene Auffassung der antiken Tonart verlangt, und wer damit dasjenige, was ich in früheren Versuchen über griechische Musik aufgestellt habe, vergleichen will, der wird auch diess erkennen, dass jene so äusserst einfache und durchsichtige Theorie der griechischen Tonart nicht etwa eine im voraus aufgestellte

Hypothese, nicht ein aprioristischer Gedanke ist, von welchem aus ich etwa das überlieferte positive Material mir zurechtgelegt und interpretirt hätte, sondern dass vielmehr umgekehrt erst das im Laufe der Jahre immer mehr zunehmende Vertrautwerden mit dem überlieferten Materiale mich schliesslich nach langem Studium dahin geführt hat, die früher von mir über die alte Melopöie aufgestellten Ansichten zu dem in der hier vorliegenden Bearbeitung niedergelegten, so ausserordentlich einfachen und durchsichtigen Resultate abzuklären.

Die antike Musik ist etwas unserer neuern Musik und unserm musikalischen Empfinden durchaus nicht fremdes, sie berührt sich mit der heutigen Musik ungleich mehr als mit der Musikperiode der Kirchentöne oder des Mittelalters. Diess wird schon durch die dem Alterthum eigene Kunst des rhythmischen Periodisirens bedingt. Was uns von alten Compositionen erhalten ist, trägt überall den Charakter eines nach rhythmischer Seite streng abgerundeten Volksliedes. Was die tonischen Verhältnisse anbetrifft, so finden wir in den griechischen Melodieen manches, was von unseren deutschen Liedern abweicht, wir denken zunächst an Vergleiche mit den Volksliedern unserer Nachbarvölker, an französische, keltische, slawische Lieder, aber schliesslich stellt sich eine Eigenthümlichkeit der Melodieführung und Modulation heraus, welche eben etwas individuell antik griechisches ist, das sich in seiner Einfachheit zur modernen Musik ebenso verhält, wie etwa die bildenden Künste des Alterthums zu denen der Jetztzeit. Es gab einen argen Schwärmer für griechische Musik, der über diesen Gegenstand viele dicke Bücher und sogar musikalische Lexika der Alten geschrieben hat; nichtsdestoweniger hielt er die uns überlieferten griechischen Musikreste für etwas so unmusikalisches, für ein solches Conglomerat zusammenhangsloser Töne, dass er sich nicht scheuete, jene Musikreste für untergeschoben zu erklären: die Musik der Griechen müsse eine ganz andere und viel bessere gewesen sein. Hoffentlich wird diesem Urtheile heutzutage Niemand mehr zustehen. Etwas anderes, etwas besseres, als die griechische Musik in den uns erhaltenen, aus nachclassischer Zeit stammenden Melodieresten sich zeigt, — etwas anderes und besseres war wenigstens dem Genre nach die griechische Musik auch nicht in den Tagen des Aeschylus und des Pindar,

die den Nachfolgenden als die grössten Meister musikalischer Composition gelten. Ueberall haben wir in lyrischer und dramatischer Musik die kurze, scharf rhythmisirte Liedform vorauszusetzen, deren Periodenbau vorwiegend auf das Princip der Repetition angelegt ist, ein Principe, welches sich dann noch weiter in der strophischen und antistrophischen Wiederholung ausspricht, — überall ist die harmonische Grundlage entweder ein der erhöhten Tonstufen entbehrendes Moll, oder ein der Septime oder Quarte entbehrendes Dur, wobei die Quinte oder Terz des tonischen Dreiklanges ebenso häufig oder noch häufiger als die Prime zum Melodieschluss der in der Tonika ausgehenden Perioden gebraucht wird.

Schwieriger zu verstehen sind die vereinfachten Melodiescalen, welche darauf beruhen, dass in der Mollmelodie ein oder zwei Töne unbenutzt bleiben und dass in den Durmelodieen ausser der Quinte oder der Quarte auch noch ein zweiter Ton ausgelassen wird. Was uns die Alten von diesen vereinfachten Scalen mittheilen, ist in diesem Buche aufs sorgfältigste gesammelt und zusammengestellt worden und darf in der Weise, wie es hier dargestellt ist, den gegründetsten Anspruch auf Richtigkeit machen. Die musikalische Ausbreitung und Verwerthung dieses Materials kann nur Sache eines Componisten sein. Auch über das Wesen und die Bedeutung der in diesen vereinfachten Scalen vorkommenden Schalttöne, welche zu ihren nächsten Nachbartönen ein anderes Intervall als den Halbton oder als ein auf den Halbton basirtes Intervall bilden, werden uns hoffentlich die Versuche praktischer Musiker einen Aufschluss zu geben vermögen. Ich habe diese Schalttöne in den von mir gegebenen Scalen jedesmal durch dünnere Noten und ein darunter oder darüber gesetztes kleines einfaches Kreuz bezeichnet und die durch sie dargestellte Tonhöhe wird jedermann verständlich sein. Das ist das Gebiet der sogenannten Chroai und Viertel-Töne, in welchen man lange Zeit eine rein müssige Speculation der griechischen Akustiker finden zu müssen vermeinte. An eine solche Auffassung wird nach den von mir gegebenen Auseinandersetzungen nicht mehr gedacht werden können, — hat es sich doch herausgestellt, dass diese vereinfachten Scalen recht eigentlich der Praxis der Kitharoden und Lyroden angehören, und die genauen Angaben des Ptolemäus lassen nicht

mehr den mindesten Zweifel übrig, dass man hierbei wirklich übermässige Ganztöne u. s. w. gesungen hat. Man bedarf eines Instrumentes, auf welchem diese der heutigen Musik ganz fremden Schalttöne hergestellt sind; es wird sich diese Aufgabe schon auf dem Klavier durch übermässiges Herabstimmen bestimmter einzelner Saiten, wofür die 10 ersten Scalen auf Seite 727 die Norm geben, erreichen lassen; es braucht dieses nur etwa für diejenige Octave zu geschehen, in welcher man die stimmführende Melodie nehmen will, für die der Begleitung angehörigen Töne ist diess nicht nöthig, denn die Begleitung kennt jene Schalttöne nicht, wie auch andrerseits in ihr die der Melodie fehlenden diatonischen Töne vorhanden sind. Die Vorrichtung ist also sehr einfach, mit Hülfe deren ein im Componiren gewandter und sich für antike Musik interessirender Musiker nothwendig erkennen muss, wie sich die den Griechen eigenthümlichen Schalttöne verwenden lassen, resp. in welcher Weise sie die Griechen verwandt haben könnten. Ohne ein Instrument, auf welchem dieselben vorhanden sind, wird freilich kein moderner Musiker damit operiren können, denn es sind eben Töne, deren Klang dem modernen Ohre bis jetzt noch völlig fremd ist.

Erst wenn diese Versuche angestellt sind, wird sich die Melopöie der Griechen zu einigem Abschluss bringen lassen. Was nun die Rhythmopöie betrifft, so fällt diese, insofern dieselbe auf den Namen eines in sich abgeschlossenen Gebietes Anspruch machen sollte, mit der Metrik zusammen, und der zweite Theil dieses Werkes wird mithin die eigentliche in's einzelne gehende Rhythmopöie sein. Um in dem vierten Abschnitte des ersten Bandes der Metrik nichts vorweg zu nehmen, habe ich hier von der Rhythmopöie nur denjenigen Punct behandelt, welcher ganz unmittelbar mit der Tradition der Rhythmiker und mit den aus den überlieferten Musikresten sich ergebenden rhythmischen Resultaten zusammenhängt. Es ist diess die Behandlung der Katalexis, oder was dasselbe ist, die durch Pausen und durch mehr als zweizeitige Längen zu erreichende Ausdehnung einer in der Silbenzahl nicht vollständigen Reihe zu dem vollen rhythmischen Megethos. Nach der Ueberlieferung des Aristidis ist dies dasselbe, was man als μῖξις ῥυθμοποιίας bezeichnete. Hier ist nun der einzige wesentliche Punct, in welchem die im gegenwärtigen Bande gegebene

Auffassung der antiken Rhythmik von meiner zuletzt ausgehenden Darstellung dieses Gegenstandes differirt. Ich glaubte früher, dass die von Aristoxenus statuirten triplasischen und epitritischen Tacte hauptsächlich bei den katalektischen Iamben und Anapästen ihre Stelle hätten:

a. ἐπίτριτος

⏑ – ⏑ ⌴ – ⏑ –

b. τριπλάσιος

Die hier vorstehenden zwei Dipodieen sind zusammen zwölfzeitig, in der Mitte findet eine Katalexis statt; welche die Dreizeitigkeit der zweiten Länge zur Folge hat. Der zweite Iambus ist hierdurch ein vierzeitiger geworden, und zwar verhält sich die Kürze zur Länge wie 1 zu 3. Dies, so meinte ich früher, sei dasjenige, was Aristoxenus unter einem triplasischen Tacte verstehe. — Combinirt man die zwei ersten Iamben, den dreizeitigen und den vierzeitigen, so ergibt sich ein siebenzeitiger Tact, dessen Theile sich zu einander verhalten wie drei zu vier. Diess war nach unserer früheren Auffassung dasjenige, was Aristoxenus unter epitritischem Tacte verstehe. Die Unrichtigkeit dieser unserer früheren Auffassung lässt sich folgendermassen nachweisen. Wären diese katalektischen Iamben in Wahrheit nach Aristoxenus' Ansicht der vierzeitige triplasische und der siebenzeitige epitritische Tact, dann musste Aristoxenus in gleicher Weise auch einen elf- und dreizehnzeitigen Tact statuiren:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌴   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

c. 13-zeitig   d. 11-zeitig,

welche durchaus mit den siebenzeitigen und den epitritischen vierzeitigen Tacten in ein und dieselbe Kategorie gehören würden. Aber von einem elf- und dreizehnzeitigen Tacte ist bei Aristoxenus keineswegs die Rede, sondern blos von dem epitritischen und triplasischen. Aristoxenus kann unmöglich die Silbengruppe c. als einen 13-zeitigen, die Silbengruppe d. als einen 11-zeitigen Tact aufgefasst haben, mithin wird nach ihm auch die Silbengruppe b. keinen 7-zeitigen, die Silbengruppe a. keinen triplasischen 4-zeitigen Tact gebildet haben. Es ist eine andere Aristoxenische Kategorie, welcher die Silbengruppen a. b. c., d. und ähnliche angehören. In

dem bei Psellus § 8 erhaltenen Fragmente der Aristoxenischen Rhythmik heisst es: „Die Zeiten sind theils Tact-Zeiten, theils der Rhythmopöie eigenthümliche Zeiten. Tact-Zeit ist diejenige, welche den Umfang eines Tacttheiles (eines leichten oder schweren Tacttheiles) oder eines ganzen Tactes hat. Eine der Rhythmopöie eigenthümliche Zeit ist eine solche, welche den eben genannten Zeitumfang nicht erreicht oder über ihn hinausgeht. Und Rhythmus ist, wie gesagt, eine aus den Tactzeiten (d. i. den leichten und schweren Tacttheilen und den ganzen Tacten) bestehende Verbindung, Rhythmopöie dagegen wird dasjenige sein, was aus den Tactzeiten und den der Rhythmopöie eigenthümlichen Zeiten besteht“.

In einem katalektischen Iambikon z. B.:

◡ – ◡ – ◡ ⊔ –

ist der erste und zweite Iambus eine Tactzeit (χρόνος ποδικός), denn jeder hat das Megethos eines dreizeitigen Tactes, und ebenso ist eine jede einzelne Silbe dieser beiden ersten Iamben wiederum eine Tactzeit, denn eine jede hat das ein- oder zweizeitige Megethos eines dem dreizeitigen Tacte angehörigen Tactabschnittes. Der vierte Iambus mit dreizeitiger Länge (◡ ⊔) ist dagegen eine der Rhythmopöie eigenthümliche Zeit, denn er überschreitet das dreizeitige Megethos des iambischen Tactes um einen χρόνος πρῶτος, und ebenso ist die Schlusssilbe der vorliegenden Reihe eine der Rhythmopöie eigenthümliche Zeit, denn sie bleibt gerade um so viel hinter dem dreizeitigen Megethos zurück, als der vorausgehende Iambus (◡ ⊔) über das dreizeitige Megethos hinausgeht. Und wollen wir nun auch noch die einzelnen Silben des Iambus ◡ ⊔ berücksichtigen, so ist die Kürze desselben eine Tactzeit, denn sie hat das einzeitige Megethos des leichten iambischen Tacttheiles, die darauf folgende dreizeitige Länge aber ist eine der Rhythmopöie eigenthümliche Zeit, denn sie ist grösser als der zweizeitige schwere iambische Tacttheil.

Die bei der Katalexis sich darbietenden Zeiten sind also blos eine Eigenthümlichkeit der Rhythmopöie (ῥυθμοποιίας ἴδιοι χρόνοι), mit dem Rhythmus selber haben sie nichts zu thun, denn dieser erkennt blos das Megethos der ganzen Tacte und der leichten und schweren Tacttheile an. Es ist diess der Fall auch bei der Katalexe ◡ ⊔ –, die dem Rhythmus nach aus zwei dreizeitigen Iamben besteht: der leichte Tacttheil

des zweiten Iambus ist mit dem schweren Tacttheile des ersten Iambus zu einer dreizeitigen Länge, zu einem χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν ἀσύνθετος vereint. Die zwei ersten Drittel dieser Länge gehören zum ersten Iambus als dessen schwerer Tacttheil, mit dem dritten Drittel dieser Länge beginnt dem Rhythmus nach ein zweiter Iambus, und zwar bildet dieses dritte Drittel der dreizeitigen Länge den leichten Tacttheil des zweiten Iambus, während dessen schwerer Tacttheil durch die darauf folgende zweizeitige Länge ausgedrückt wird. Diess ist die einzige Kategorie, unter welche die katalektischen Iamben und Anapästen gehören. Mit ihr dürfen die triplasischen und epitritischen Tacte, wie oben nachgewiesen ist, in keiner Weise identificirt werden. Diese letzteren beziehen sich vielmehr lediglich auf bestimmte Formen der Ionici a minore, wovon S. 615 u. 616 gehandelt ist. Zu dieser Auffassung bin ich erst zu einer Zeit gelangt, wo schon ein grosser Theil dieses Bandes gedruckt war, und so ist es mir denn nicht vergönnt gewesen, derselben in der Darstellung den richtigen Zusammenhang zu geben, in dem sie wohl hätte eigentlich stehen müssen. So viel dies noch geschehen kann, möge hiermit das fehlende nachgeholt sein.

Für die Messungen der Logaöden gibt uns die rhythmische Tradition durchaus keinen Anhalt, und so mochte ich auch in einem Abschnitte über die Rhythmopöie nicht darauf eingehen. Was sich hier als wahrscheinlichste Messung ermitteln lässt, bleibt der Metrik vorbehalten. Auch die von Aristides in der Rhythmopöie genannten drei τρόποι oder ἤθη sind von mir an dieser Stelle nicht weiter berücksichtigt, indem einerseits von ihnen schon in der Harmonik § 34 die Rede war, andererseits von ihnen als Hauptkategorieen bestimmter metrischer Formen und Strophengattungen erst in der Metrik gehandelt werden kann.

In dem Supplemente dieses ersten Bandes habe ich die Fragmente der Rhythmiker aus dem Supplemente zum ersten Bande der ersten Auflage mit einigen Verbesserungen wieder abdrucken lassen. Für Aristides standen mir dabei noch zwei von Studemund verglichene italienische Handschriften zu Gebote, doch konnte ich dieselben nur bis zu Seite 32 benutzen und habe mich von da an auf die drei Handschriften Meiboms beschränkt. Voraussichtlich wird in nicht zu ferner Zeit

eine auf einen grösseren Apparat italienischer Handschriften gestützte Handausgabe des Aristides erscheinen. Den Fragmenten der Rhythmiker habe ich die drei Hymnen des Mesomedes hinzugefügt; wo ich hier von der Bellermann'schen Lesung der Noten abgewichen bin, werde ich hoffentlich in meinem guten Rechte sein. Die zwei anderen, vermeintlich antiken Musikreste, die Melodie der ersten pythischen Ode und des dreizehnten Homerischen Hymnus, habe ich wie billig unberücksichtigt gelassen.

Der die allgemeine und specielle Metrik enthaltende zweite Band, mit welchem das ganze Werk in dieser zweiten Auflage abschliesst, ist bereits im Drucke und wird noch vor Schluss des Jahres ausgegeben werden können.

R. Westphal.

Inhalt des ersten Bandes.

I.

Geschichte der harmonischen, rhythmischen und metrischen Theorie der Alten.

Erstes Capitel. Uebersicht der musischen Künste.

Zweites Capitel. Die Theorie der musischen Disciplinen bis auf die Alexandrinische Zeit.

Drittes Capitel. Die Musiker seit der Alexandrinischen Zeit.

II.

Griechische Harmonik.

Drittes Capitel. Die Transpositionsscalen und die Semantik der diatonischen Musik.

III.

Griechische Rhythmik.

Drittes Capitel. Die einfachen Tacte.

I.

Geschichte
der harmonischen, rhythmischen und metrischen Theorie der Alten.

Von

R. Westphal.



Erstes Capitel.

Uebersicht der musischen Künste.

§ 1.

Die musische Kunst im Verhältniss zur bildenden.

Es ist ein oftmals ausgesprochener Satz, dass die Leistungen der Griechen in der Theorie der Kunst weit hinter den von ihnen geschaffenen Kunstwerken zurückstehn. Und doch haben die Griechen die Grundlage zu einem wissenschaftlichen Systeme der Kunsttheorie gegeben, welches den meisten neueren Versuchen, die Künste zu classificiren, unbedingt vorzuziehen ist. Wir meinen hier nicht die vulgäre Eintheilung der Künste in die encyclischen oder freien und die banausischen, sondern eine von weit tieferem Gesichtspunkte ausgehende, aber bisher unbeachtete Classification, die uns in der Scholiensammlung zu der Grammatik des Dionysius Thrax erhalten ist. Sie ist hier in einer vierfachen Fassung überliefert[1]), von denen die eine einem Werke des Lucius Tarrhäus, des Commentators der Aristotelischen Kategorieen[2]), entlehnt ist; wahrscheinlich geht das ganze System auf die Schule des Aristoteles zurück, wenn sich gleich bis jetzt nicht ermitteln lässt, in wie weit es von Aristoteles selbst oder einem seiner Schüler ausgegangen ist. Es ist Pflicht, dies antike System der Künste der Vergessenheit zu entreissen.

1) Anecd. Graec. ed. Bekk. p. 670; p. 652—654; p. 655; p. 652.

2) Schol. in Aristot. categ. p. 59 Brandis u. s. Ausserdem ist Lucius oder Lucillus von Tarrha als Commentator der Argonautica und als Paroimiograph bekannt; cf. Paroemiogr. gr. ed. Leutsch vol. I. praefat. Die Beschäftigung mit den Sprichwörtern bringt den Lucius ebenfalls in den Kreis der Aristoteliker.

Wie sonst bei den Griechen, so ist auch hier das Wort Kunst im weitesten Sinne gefasst: es bezeichnet nicht bloss die Kunst des Schönen, sondern es wird einerseits auch die Wissenschaft, andererseits auch jede handwerksmässige Kunstfertigkeit darunter begriffen. Scheiden wir diese „Künste im weiteren und vulgären Sinne" ab, so bleibt eine doppelte Trias der schönen Künste zurück. Die eine Trias umfasst die apotelestischen Künste: Architektur, Plastik, Malerei, die wir als die bildenden Künste bezeichnen; die andere Trias umfasst die praktischen oder musischen Künste: Musik, Orchestik und Poesie. Die Namen apotelestisch und praktisch beziehen sich zunächst auf die Art und Weise, wie das Kunstwerk dem Kunstgenusse des Zuschauers vermittelt wird. Ein musikalisches und poetisches Kunstwerk ist zwar an und für sich durch den schöpferischen Act des Componisten oder Dichters vollendet, aber es bedarf noch einer besonderen Thätigkeit des Sängers, des Schauspielers, des Rhapsoden u. s. w., mit einem Worte, des darstellenden Virtuosen, durch welche es dem Zuschauer oder Zuhörer vorgeführt wird, und eben deshalb heisst es πρακτικόν, d. h. ein durch eine Handlung oder Thätigkeit dargestelltes[3]). Ebenso verhält es sich mit der Orchestik. Dagegen ist ein Kunstwerk der Architektur, Plastik und Malerei schon durch den blossen schöpferischen Act des bildenden Künstlers dem Zuschauer fertig und vollendet gegenübergestellt, und eben deshalb heisst es ἀποτελεστικόν[4]). Dies sind in der That Kategorieen und Definitionen, wie sie des grössten griechischen Philosophen würdig sind.

Der Unterschied der beiden Kunsttriaden ist aber nicht bloss in der äusseren Darstellung, sondern im innersten Wesen der

3) Schol. Dion. Thr. p. 653: πᾶcαι γὰρ αἱ πρακτικαὶ τέχναι κριτὴν ἔχουcι τὸν τῆc πράξεωc καὶ ἐνεργείαc μόνον καιρόν. καὶ γὰρ τῷ καιρῷ ἐν ᾧ καὶ γίνονται ἐν αὐτῷ καὶ εἰcίν. ib. p. 655: πρακτικαί εἰcιν ὅcαι μέχρι τοῦ γίνεcθαι ὁρῶνται ὥcπερ ἡ αὐλητικὴ καὶ ἡ ὀρχηcτική. αὗται γὰρ ἐφ' ὅcον χρόνον πράττονται ἐπὶ τοcοῦτον καὶ ὁρῶνται. μετὰ γὰρ τὴν πρᾶξιν οὐχ ὑπάρχουcιν. ib. p. 670: πρακτικαὶ δὲ ἅc τιναc μετὰ τὴν πρᾶξιν οὐχ ὁρῶμεν ὑφιcταμέναc ὡc ἐπὶ κιθαριcτικῆc καὶ ὀρχηcτικῆc· μετὰ γὰρ τὸ παύcαcθαι τὸν κιθαρῳδὸν. καὶ τὸν ὀρχηcτὴν τοῦ ὀρχεῖcθαι καὶ κιθαρίζειν οὐκέτι πρᾶξιc ὑπολείπεται.

4) Ib. p. 670: Ἀποτελεcτικὰc δὲ λέγουcιν ὧν τινῶν τὰ ἀποτελέcματα μετὰ τὴν πρᾶξιν ὁρῶνται ὡc ἐπὶ ἀνδριαντοποιίαc καὶ οἰκοδομικῆc. μετὰ γὰρ τὸ ἀποτελέcαι τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὸν ἀνδριάντα καὶ τὸν οἰκοδόμον τὸ κτίcμα μένει ὁ ἀνδριὰc καὶ τὸ κτίcμα. ib. p. 652: αἱ δὲ τοιαῦται κριτὴν ἔχουcι τὸν χρόνον· ἐφ' ὅcον γὰρ ἂν ὁ χρόνοc διατηρῇ αὐτάc, ἐπὶ τοcοῦτον μένουcι.

Künste selbst begründet. Durch die Thätigkeit des individuellen künstlerischen Geistes findet die dem Menschen immanente ewige Schönheitsidee im endlichen Stoffe, dem sie ihre Gesetze und Bestimmungen einprägt, ihre Verkörperung und realisirt sich hierdurch im Endlichen zum Kunstwerke. Die Platonische Ideenlehre, so feindlich sie auch der Kunst gegenübertritt, enthält dennoch alle jene Momente, die den Ausgangspunkt der Kunst bilden, in sich, und namentlich lässt sich die im Timäus gegebene Darstellung unmittelbar auf die Kunst übertragen. Das ewig Seiende Platos, welches stets ist, aber niemals wird und niemals vergeht, ist im Gebiete der Kunst die Idee des absoluten Schönen, die nur durch den Logos, nicht durch die Aisthesis zu fassen d. h. als ein absolut Gegebenes nicht verstandesmässig zu definiren ist; sie existirt nicht bloss im Geiste des Demiurgen, sondern auch in seinem Abbilde, im menschlichen Geiste. Ihr gegenüber steht ein zweites Moment, das Ekmageion Platos, der bildungsfähige Stoff: todt und leblos an sich, aber fähig, die Bestimmungen der Schönheitsidee in sich aufzunehmen und sich hierdurch zum endlichen Abbilde des absoluten Schönen zu gestalten. So kommt das Dritte zur Erscheinung, das Kunstwerk: es ist nicht das Schöne in wahrhafter, unveränderlicher Existenz, sondern die Darstellung oder Verkörperung der ewigen Schönheitsidee im endlichen Sein, die der sinnlichen Wahrnehmung (δόξα) gegenübertritt.

Diese Darstellung des Schönen im Ekmageion (wir vermeiden das Wort Stoff oder Materie) ist eine zweifache. 1) Das Schöne wird dargestellt in seiner Ruhe, es wird im blossen räumlichen Nebeneinander zur Erscheinung gebracht: nicht in seiner zeitlichen Entwicklung, sondern auf ein einziges Moment seines Daseins fixirt. Dies geschieht in den bildenden oder apotelestischen Künsten, der Architektur, Plastik und Malerei, wo der Begriff des Ruhenden das Wesen des Kunstwerks ausmacht, — die Bewegung kann hier immer nur durch die Darstellung eines einzigen Bewegungsmomentes angedeutet werden. 2) Das Schöne wird dargestellt in seiner Bewegung, im zeitlichen Nacheinander der einzelnen Schönheitsmomente. Dies geschieht in den musischen Künsten, der Musik, Orchestik und Poesie, wo das das Schöne darstellende Ekmageion nothwendig ein bewegtes ist. Wir haben hiernach die bildenden oder apotelestischen Künste als die Künste der Ruhe und des Raumes, die musischen oder praktischen

Künste als die **Künste der Bewegung und der Zeit** zu definiren.

Es liegt am Tage, wie innig dieser Begriff der beiden Kunsttriaden mit jenen von den Alten gegebenen Definitionen zusammenhängt. Bei einem Werke der bildenden Kunst genügt, weil es bloss auf räumliche Existenz angewiesen ist, der einzige Schöpfungsact des Künstlers, um es in seinem vollen Dasein als das Schöne in seiner Ruhe darzustellen; bei einem Werke der musischen Kunst dagegen bedarf es ausser dem schaffenden Künstler noch einer besonderen Thätigkeit des darstellenden Künstlers, weil das Schöne in seiner Bewegung dargestellt werden soll.

Warum aber stellt sich sowohl die Kunst der Ruhe und des Raumes wie auch die Kunst der Bewegung als eine **Trias** dar? Der Grund hierfür liegt in dem verschiedenen Standpuncte, welchen der subjective Geist des Künstlers bei der Erschaffung des Kunstwerkes einnehmen kann. Er stellt nämlich entweder 1) das Schöne lediglich nach der ihm selber immanenten Schönheitsidee dar, oder 2) nach den ihm in der Objectivität gegebenen Vorbildern des Schönen, oder es wirken 3) beide Factoren, die Subjectivität und die Objectivität bei der Hervorbringung des Kunstwerkes gemeinsam mit einander. Hiernach ist sowohl die bildende wie die musische Kunst entweder 1) eine **subjective**: Architektur und Musik, oder 2) eine **objective**: Plastik und Orchestik, oder 3) eine **subjectiv-objective**: Malerei und Poesie. Diese 3 Kategorieen sind auch in den bisherigen Systemen der Aesthetik üblich, aber von dem hier eingehaltenen Standpuncte aus, der sich zunächst an die Alten anschliesst, sind sie in einer ganz anderen Weise als bisher zu fassen:

Τέχναι Künste	ἀποτελεστικαί (bildende) der Ruhe und des Raumes		πρακτικαί, μουσικαί der Bewegung und der Zeit	
Objective	Plastik	Symmetrie	Orchestik	Rhythmus.
Subjective	Architektur		Musik	
Subjectiv-objective	Malerei		Poesie	

Die **Plastik** und **Orchestik** haben ihr Schönheitsideal in der Objectivität, indem sie die in der Realität zerstreuten und vereinzelten Momente des Schönen zu einer Einheit zusammenfassen und hierdurch das in der Aussenwelt Vorhandene idealisi-

ren. Der Gegenstand beider Künste ist vorwiegend der menschliche Körper als das vollendetste und schönste Gebilde der Schöpfung: die Plastik stellt die ideale Schönheit des Körpers in seiner Ruhe dar, die Orchestik idealisirt am menschlichen Körper selber die Bewegung desselben zum Kunstwerke.

Anders die Architektur und Musik. Hier wird nicht etwas objectiv Vorhandenes idealisirt, sondern der Künstler producirt das Kunstwerk aus der ihm immanenten Schönheitsidee, ohne dass ihm von Aussen her ein Vorbild vorschwebt. Das Ekmageion ist ein objectiv Gegebenes, in der Architektur die feste Materie, in der Musik der Ton, aber das architektonische Kunstwerk ist keine Nachahmung von schönen Gebilden der Natur, und ebensowenig ist das musikalische Kunstwerk jemals aus Nachahmung des Vogelgesanges und dergleichen hervorgegangen: in beiden Künsten gibt der menschliche Geist der vorhandenen stofflichen Masse und den Tönen eine freie, lediglich aus seiner Subjectivität fliessende Form und Ordnung, und gerade diese Form ist es, welche das Wesen des Kunstwerkes ausmacht. Es ist eine grosse Verkennung, wenn moderne Aesthetiker die Architektur als die objective Kunst hinstellen, und wenn z. B. Hegel geradezu ausspricht, dass die Formen der Architektur die Gebilde der äusseren Natur seien. — Unter sich stehen Architektur und Musik in demselben Verhältnisse wie Plastik und Orchestik: die Architektur stellt die subjective Idee des Schönen in der Ruhe und somit im festen materiellen Stoffe dar, die Musik dagegen in der Bewegung, im Nacheinander der Töne, die selber nichts anderes als Bewegung sind, mögen sie von der menschlichen Stimme oder von der menschlichen Hand hervorgebracht werden. Die subjective Idee der Ordnung und Harmonie, welche von der Architektur auf ein einziges Moment zum ruhig abgeschlossenen Kunstwerke concentrirt und fixirt ist, wird von der Musik als Bewegung entfaltet. Hegel nennt die Architektur eine gefrorene Musik: besser hätte er die Musik als die freie Bewegung architektonischer Formen bezeichnet.

Die Malerei und Poesie endlich stehen zwischen den genannten Künsten in der Mitte. Die Malerei ist subjectiver und innerlicher als die Plastik, dagegen objectiver als die Architektur. Dieselbe Stellung wie die Malerei nimmt die Poesie zwischen ihren beiden musischen Schwester-Künsten ein: die objectiven Thatsachen der Realität und das freie Schaffen der Subjectivität sind die zwei

Factoren, aus denen das poetische Kunstwerk hervorgeht. — Doch mögen diese Andeutungen genügen, um das von uns nach den Alten aufgestellte System der Künste zu rechtfertigen; wir wiederholen: aus dem Momente der Ruhe und der Bewegung als der nothwendigen Form, in welcher das Schöne zur Erscheinung kommt, ergibt sich eine Dyas von Künsten, die bildende und die musische, und je nach dem Verhältnisse der künstlerischen Subjectivität zur Objectivität zerlegt sich sowohl die bildende wie die musische Kunst in eine Trias.

Nur auf einen nicht unwichtigen Punct möge hier noch aufmerksam gemacht werden, auf das Verhältniss, in welchem die angegebene begriffliche Entwicklung der Künste zu ihrer historischen Entwicklung steht. Der Geist des Griechenthums ist ein vorwiegend objectiver, der moderne Geist ein vorwiegend subjectiver; es werden daher die Künste, die wir als die objectiven Künste bezeichnet haben, vorwiegend dem Griechenthume und ebenso die subjectiven vorwiegend der modernen Welt angehören müssen. Und so ist es in der That. Von den beiden objectiven Künsten, der Plastik und Orchestik, findet die letztere in den modernen Kunsttheorieen kaum noch eine Stelle, weil sie fast aufgehört hat eine Kunst zu sein, während ihr im griechischen Alterthum dieselbe Bedeutung wie der Plastik zukam. Eine moderne Plastik gibt es zwar, aber sie ist nicht eine unmittelbare und freie Schöpfung des modernen Geistes, sondern hält sich überall in einer sehr entschiedenen Weise an die antiken Vorbilder an, — sie ist eine Reproduction des Antiken, soviel hierbei auch immerhin dem modernen Geiste Rechnung getragen werden mag, und die Freude der Kunstkenner über eine aus dem Schutte der griechischen Erde wieder hervorgezogene antike Statue ist grösser als ihre Freude über ein eben vollendetes modernes Bildwerk. — Anders ist es mit den beiden subjectiven Künsten, der Architektur und Musik. Die christliche Musik schliesst sich historisch zwar an die griechische an, aber sie hat sich schon seit einem Jahrtausend von den Normen der griechischen Musik frei gemacht und ist aus dem individuellen christlich-modernen Geiste heraus zu einer Höhe emporgestiegen, von der das antike Kunstbewusstsein keine Ahnung haben konnte. Und haben in der modernen Architektur auch die Gesetze des Antiken noch immer eine ausserordentlich hohe Bedeutung be-

halten, so werden doch nur Wenige leugnen, dass sich ein vollendeter christlicher Bau zu einer ungleich höheren Stufe der Kunstvollendung als der griechische Tempel erhebt. — Die beiden Künste endlich, in welchen die Objectivität und Subjectivität zusammen die schaffenden Factoren bilden, die Malerei und Poesie, sind in der antiken und in der modernen Welt zu gleicher Höhe der Entwicklung gelangt. Stellen wir auf die eine Seite die Ilias, den Aeschyleischen Agamemnon, ein Aristophaneisches Stück, auf die andere die vollendetsten Dichtungen Shakespeares und Goethes — wir werden uns niemals entschliessen können, der einen Seite oder der anderen einen höheren Werth beizulegen. Von antiker Malerei hat sich zwar kaum etwas anderes als handwerksmässiger Bilderschmuck auf Wänden und Vasen erhalten, aber schon dieser gestattet den wohl berechtigten Schluss, dass die Gemälde der antiken Meister nicht hinter denen der unserigen zurückstanden, so gross auch der Unterschied sein mag.

Wir müssen nun noch einmal zu dem oben ausgesprochenen Satze zurückkehren, dass die allgemeine abstracte Form für die bildenden Künste die Ruhe und der Raum, für die musischen Künste die Bewegung und die Zeit ist. In ihnen allen stellt sich die Idee des Schönen zunächst und vorwiegend an dem einer jeden eigenthümlichen Ekmageion dar, aber der darstellende uns immanente Schönheitssinn verlangt, dass auch jene abstracte Form der Kunst, der Raum und die Zeit, der Idee des Schönen unterworfen werde. So ergibt sich für ein Werk der bildenden Kunst als ein für unser Gefühl nothwendiges Moment eine gesetzmässige Gliederung und Ordnung des von ihm eingenommenen Raumes, die Symmetrie, — für ein Werk der musischen Kunst eine gesetzmässige Gliederung und Ordnung der von ihm ausgefüllten Zeit, der Rhythmus oder der Tact, der, insofern er in der Poesie erscheint, auch mit dem besonderen Namen Metrum bezeichnet wird. Die Gesetze der Gliederung und Ordnung sind dem Geiste immanent, da sie in der Objectivität kein Vorbild haben. Aber es sind immerhin Gesetze, die ausserhalb der Idee des Kunstwerkes stehen, die als ein Accidens hinzutreten und daher nicht überall eingehalten werden. Am meisten gilt dies letztere von den bildenden Künsten, in denen der christlich-moderne Geist die Gesetze der Symmetrie, wo er kann, als eine hemmende Fessel abzustreifen sucht, während sie die Griechen selbst in sol-

chen Fällen festhielten, wo das Auge des Beschauenden sie ganz und gar nicht mehr zu überblicken vermochte. Auch in den musischen Künsten haben sich die Modernen häufig genug von den Gesetzen des Rhythmus und Metrums emancipirt, nicht bloss in vielen Gattungen der Poesie, sondern auch in der Musik, wo z. B. im Recitativ das Band des Tactes abgeworfen wird. Bei den Griechen aber ist der strenge Rhythmus überall eine nothwendige Form des musischen Kunstwerkes — der einzige Dichter, der ihn aufgab, war Sophron in seinen Mimen — und die verschiedenen Arten desselben dienen bei ihnen nicht bloss dazu, den Eindruck des Kunstwerkes zu verstärken, sondern es wird durch dieselben geradezu eine bestimmte ethische Wirkung erreicht, die den Tactarten und Metren der Modernen völlig verloren gegangen ist.

Hiermit ist der allgemeine Begriff des Metrums oder der rhythmischen Form der Poesie aus dem Begriffe der Poesie selber als einer der musischen oder praktischen Künste abgeleitet.

§ 2.

Die Disciplinen der musischen Kunst.

Im Bewusstsein der Griechen bilden die drei musischen Künste eine viel innigere Einheit als die drei apotelestischen. Der Grund hiervon ist die eigenthümliche und uns für den ersten Augenblick befremdliche Stellung, welche sie im Leben der Nation einnahmen. Bei uns ist die Musik eine selbstständige, von der Poesie gesonderte Kunst, und schreibt ein Dichter einen für musikalische Aufführung bestimmten Text, so ist es nicht der Dichter, sondern der Musiker, welcher diesem Texte Melodie, Harmonie und Tactgliederung gibt. Bei den Griechen aber ist der dramatische und lyrische Dichter zugleich der Componist seiner Poesieen, und wenn sein Dichterwerk ein chorisches ist, so hat er zugleich die Schemata und Semeia der Orchestik zu bestimmen: ποιητής bedeutet zugleich Dichter und Componist — denn das Wort μουσικός bezeichnet nicht sowohl den Componisten als vielmehr den Virtuosen, der eine musikalische Composition darstellt, oder auch den musikalischen Theoretiker. Pindar, Simonides, Phrynichus, Aeschylus galten dem Alterthum nicht bloss als die klassischen Dichter, sondern auch als die klassischen und mustergültigen Componisten. Sie selber waren es, die für ihre Poesieen die μέλη und κρούματα d. h. die Melodieen und die Weisen der Instrumental-

begleitung setzten, in denen sie bei der Aufführung im Theater oder im Odeum vorgetragen werden sollten[1]). Es gab zwar μουϲικοί, welche nicht zugleich Dichter waren, nämlich die ausübenden Virtuosen und — so dürfen wir wohl hinzusetzen — die Componisten von blosser Instrumentalmusik, obgleich auch von den letzteren die bedeutendsten und hervorragendsten, wie Sakadas, sich nachweislich auch in der Poesie versucht haben. Aber der Dichter war, wenn er sich nicht etwa lediglich auf das Epos beschränkte, in der klassischen Zeit zugleich immer im Vollbesitze der musikalischen Technik: er hatte sich die Kenntniss der Melodieführung und Harmonisirung, der Instrumentation und der orchestischen Kunst nicht minder erwerben müssen, wie die Kenntniss aller der festen Formen, welche sich für die einzelnen Gattungen der Poesie geltend gemacht hatten, insonderheit der rhythmischen und metrischen Gesetze, und diese gesammte Kenntniss erwarb er sich in der Schule eines und desselben Meisters. So hatte sich denn schon früh in der Tradition der Schule der feste Begriff einer musikalischen Disciplin, einer θεωρία oder τέχνη μουϲική herausgebildet, unter der man die gesammte für den Dichter und Componisten nothwendige Technik verstand. Doch war es bloss die äussere Form der Poesie, die der Jünger von seinem Meister erlernen konnte, das innere Wesen, der Geist der Poesie konnte ihm hier nicht zugeführt werden, und so viele einzelne Winke

1) Deshalb erwähnen die älteren Lyriker wie Stesichorus, Lasus, Anakreon, Pindar häufig selber in ihren Gedichten die Tonarten. Ueber die Bedeutung der Dichter als Componisten vgl. vorzugsweise die meist auf Aristoxenus zurückgehende Schrift Plutarch. de mus.; — c. 20 εἰ οὖν τιϲ Αἰϲχύλον ἢ Φρύνιχον φαίη δι' ἄγνοιαν ἀπεϲχῆϲθαι τοῦ χρώματοϲ, ἆρά γ' οὐκ ἂν ἄτοποϲ εἴη; ib. Ἐζήλου γοῦν (Παγκράτηϲ) ὡϲ αὐτὸϲ ἔφη τὸν Πινδάρειόν τε καὶ Ϲιμωνίδειον τρόπον καὶ καθόλου τὸν ἀρχαῖον καλούμενον ὑπὸ τῶν νῦν. c. 31 τῶν γὰρ κατὰ τὴν αὑτοῦ ἡλικίαν φηϲὶ (Ἀριϲτόξενοϲ) Τελεϲίᾳ τῷ Θηβαίῳ ϲυμβῆναι νέῳ μὲν ὄντι τραφῆναι ἐν τῇ καλλίϲτῃ μουϲικῇ καὶ μαθεῖν ἄλλα τε τῶν εὐδοκιμούντων καὶ δὴ καὶ τὰ Πινδάρου τά τε Διονυϲίου τοῦ Θηβαίου καὶ τὰ Λάμπρου καὶ τὰ Πρατίνου καὶ τῶν λοιπῶν ὅϲοι τῶν λυρικῶν ἄνδρεϲ ἐγένοντο ποιηταὶ κρουμάτων ἀγαθοί. Die berühmtesten dramatischen Componisten waren Phrynichus und Aeschylus; vom Sophokles sagt Aristoxenus (vit. Soph.), dass er die Neuerung aufgebracht habe, in den Monodieen (ἴδια) die Phrygische Tonart anzuwenden. Dem Euripides sagte man nach, dass er sich seine μέλη durch andere machen liess, durch Iophon oder Timokrates von Argos (vit. Eur.). Von Agatho berichtet Plut. quaest. conv. 3, 1, dass er zuerst in der Tragödie das chromatische Tongeschlecht angewandt habe. — Auch Rhetoren und spätere Metriker wissen von der doppelten Stellung der alten Dichter als Dichter und Musiker. Cic. de orat. 3 § 174 Haec duo musici qui erant quondam idem poetae machinati ad voluptatem sunt, versum atque cantum. Atilius Fortun. p. 332 qui cum essent non tantum poetae perfectissimi, sed etiam musici.

ihm hier auch ein erfahrener Meister zu geben vermochte, so war er doch hier hauptsächlich auf sein eignes Talent und auf die klassischen Muster seiner und der früheren Zeit angewiesen. So kommt es, dass in der aus jener Tradition der Schulen hervorgegangenen Litteratur der musischen Kunst das, was wir Poetik oder Theorie der Poesie nennen, ausgeschlossen ist; es war einerseits nur die Musik nebst der Orchestik, andererseits die blosse äussere Form der Poesie, was in der „musischen Wissenschaft" dargestellt wurde. Wir wollen zunächst die einzelnen Theile dieses Systems der alten ἐπιστήμη μουσική charakterisiren und schliessen uns dabei hauptsächlich an den Grundriss an, welchen Aristides in seinen 3 Büchern περὶ μουσικῆς und Julius Pollux im vierten Buche seines Real-Lexikons gegeben haben.

Den Ausgangspunct bildete die Tonlehre, genannt ἁρμονική oder ἁρμονικὸν oder ἡρμοσμένον, d. h. die Lehre von den Intervallen, von Consonanz und Dissonanz, von den Tonarten, Transpositionsscalen, Klanggeschlechtern und deren Uebergängen in einander. Die Anwendung dieser Gesetze auf die Melodieführung und Harmonisirung wurde unter dem Namen der μελοποιία oder Compositionslehre als das χρηστικὸν oder die χρῆσις ἁρμονικῆς von der Harmonik gesondert behandelt.

An die Lehre von dem Tone schloss sich die Lehre vom Tacte, ῥυθμική, in welcher ähnlich wie in der Tonlehre das die allgemeinen Tactverhältnisse behandelnde τεχνικὸν μέρος von dem χρηστικὸν oder der ῥυθμοποιία, d. h. der rhythmischen Compositionslehre unterschieden wurde.

Mit der Ton- und Tactlehre, sollten wir denken, wäre die musikalische Theorie im engeren Sinne abgeschlossen. Aber bei den Griechen kam noch ein dritter Theil, die Metrik hinzu, die Lehre von den Tactformen der Poesie. Es sind das zwar dieselben Tactformen wie die der Musik, aber die Rücksicht auf den hier dem Künstler gegebenen festen Stoff, die Rücksicht auf die langen und kurzen Silben der Sprache, die bei den Alten keineswegs mit der Freiheit wie in den musikalischen Compositionen der Modernen behandelt werden konnten, sondern die unverrückbaren Grundlagen der rhythmischen Formen bildeten, erhob die Lehre von dem auf die Sprache angewandten Rhythmus zu einer von der allgemeinen Rhythmik gesonderten Disciplin der musischen Kunst. Von der Metrik moderner Poesieen ist diese antike Metrik gar wesentlich verschieden, denn die moderne Metrik

behandelt bloss die rhythmischen Formen, die der Dichter ohne Rücksicht auf musikalische Composition seinem Gedichte gibt, während bei den Griechen die metrischen Formen des Dichters zugleich dieselben Rhythmen sind, in welchen das Gedicht als musikalisches Kunstwerk, als μέλος, vorgetragen wird,[1] und ferner ist die Zahl der modernen Metren eine ausserordentlich beschränkte, während die antike Metrik eine so grosse Mannigfaltigkeit von Formen darbietet, dass sie in der That eine sehr umfangreiche Disciplin ist. — Der eigentlich technische Theil der antiken Metrik behandelte ausser den durch die Sprache gegebenen Grundlagen nur die Bildung des einzelnen Verses, daher schloss sich an sie in derselben Weise wie an die ἁρμονική die μελοποιία, und wie an die ῥυθμική die ῥυθμοποιία ein zweiter Theil, welcher die metrische Composition und Gliederung eines ganzen Gedichtes behandelte — eine sehr hervorragende Partie der antiken Poesie, denn je nach der poetischen Gattung, nach Ton und Inhalt des Gedichtes, hatten sich bestimmte metrische Stilarten und Strophengattungen herausgebildet, und grade in der Festhaltung und Anwendung dieser Normen bewährte der griechische Dichter eine Kunst der Formvollendung, von welcher unsere moderne Poesie keine Ahnung hat. Die alten Theoretiker nannten diesen Theil der musischen Wissenschaft die ποίησις oder die Lehre περὶ ποιήματος.

Hiermit ist die θεωρία μουσική im engeren Sinne abgeschlossen:

τεχνικόν:	χρηστικόν:
ἁρμονικόν	μελοποιία
ῥυθμικόν	ῥυθμοποιία
μετρικόν	ποίησις.

Eine zusammenhängende Darstellung derselben, jedoch in der allercompendiösesten Form, gibt Aristides im ersten Buche περὶ μουσικῆς.

Auf den theoretischen Theil der musischen Kunst folgt das ἐξαγγελτικὸν μέρος, dessen Skizzirung uns Aristides trotz seines Versprechens schuldig geblieben ist. Es bezieht sich auf die Darstellung einer musischen Composition und fällt mit dem zusammen, was Aristoxenus ap. Plut. mus. 32 ἑρμηνεία nennt. Pollux hat uns im vierten Buche seines Real-Lexikons eine kurze Aufzählung der hierher gehörigen Puncte gegeben, die mit den Andeutungen des Aristides p. 8 übereinkommen. Hier wurde zuerst gehandelt von dem ὀργανικόν und ᾠδικόν (Poll. 4,

57—94), d. h. von den Gattungen der musischen Kunst mit Rücksicht auf die durch Anwendung von Saiten- oder Blas-Instrumenten bedingten 2 Hauptklassen der antiken Musik —, sodann von dem ὑποκριτικόν (Poll. 4, 95—154), d. h. von der Orchestik und Mimetik.

Einen dritten Theil bildet das παιδευτικόν (Aristid. lib. 2), der Einfluss der musischen Kunst auf die menschliche Seele, vom philosophisch-ästhetischen Standpuncte aus behandelt, einen vierten endlich das φυσικόν (Aristid. lib. 3), der bereits ausserhalb des Bereiches der Kunst liegt: es ist die Lehre von der antiken Akustik.

Das ist das in der Theorie der Alten herausgebildete System der musischen Künste. Wir müssen gestehen, dass es ein gar mangelhaftes ist und keineswegs den Erwartungen entspricht, zu denen uns die oben besprochene vortreffliche Classification der gesammten Künste, die von den Alten aufgestellt ist, berechtigen konnte; noch mangelhafter wird die Art und Weise erscheinen, in der die Einzelheiten jenes Systems selbst von einem Manne wie Aristoxenus ausgeführt sind. Und gleichwohl kann auch unsere Darstellung der musischen Künste einen der grössten Mängel des antiken Systems nicht vermeiden. Denn wie die antike Darstellung denjenigen Theil, welchen wir Modernen Poetik nennen, ausgeschlossen hat, so müssen auch wir es thun, da dieselbe bereits von einer anderen in sich abgerundeten Disciplin, der griechischen Litteraturgeschichte, occupirt ist; auch uns bleibt hier von der antiken Poesie nur die Behandlung der äusseren aus dem Rhythmus hervorgehenden Form, die Metrik, übrig.

Müssen wir uns aber auf die formelle Seite der Poesie beschränken, so ist es zugleich geboten, das Band, welches diese Kunst mit den übrigen Künsten verband, wieder anzuknüpfen und mit der Darstellung der metrischen Form den musikalischen Vortrag der Poesie zu verbinden, der wie die kunstvolle metrische Anordnung des poetischen Textes der formellen Seite der antiken Poesie angehört. Im vollen Gegensatze zur modernen Poesie ist ausser dem Epos und wenigen untergeordneteren Gattungen der Lyrik der musikalische Vortrag für die klassische Poesie des Hellenenthums ein durchaus nothwendiges Moment: die griechischen Dramen haben in der äusseren Form nicht sowohl mit unseren Trauer- und Lustspielen, als vielmehr mit unserer Oper, die Dichtungen der höheren Lyrik etwa mit unseren Cantaten Aehnlich-

kelt, nur dass bei den Alten nicht die Musik, sondern der poetische Text das prävalirende Element war, dem gegenüber die dem Texte gegebene Melodie und Harmonie dieselbe secundäre Bedeutung hatte, wie die kunstreiche rhythmische Gliederung des poetischen Textes gegenüber dem poetischen Inhalte. Darin eben besteht das Eigenthümliche der musischen Künste des klassischen Griechenthums, dass nicht bloss Tact, sondern auch Melodie und Harmonie die formellen Elemente derselben sind. Hierbei müssen wir freilich bedenken, dass im Griechenthume die Form eine viel höhere Bedeutung hat als in der modernen Kunst und auf den Inhalt in durchaus bestimmender Weise einwirkt. Denken wir uns einen griechischen Chorgesang in prosaischer Form, etwa in einer Prosa-Uebersetzung, oder auch in unsere modernen Metra übertragen, so wird derselbe zwar seiner poetischen Schönheiten nicht verlustig gehen, aber er wird das ihm durch das antike Metrum gegebene eigenthümliche ἦθος verlieren, welches wir durch kein anderes Metrum, ja selbst nicht einmal durch Nachbildung des antiken Metrums zu erreichen im Stande sind; wir können zwar Hexameter nachbilden, aber schon zur metrischen Uebertragung der Anapäste, geschweige denn der Dochmien und anderer complicirter Metra, mangelt unserer Sprache die Fähigkeit, indem wir nicht einmal die griechischen Auflösungen wiederzugeben vermögen. In derselben Weise aber wie das Metrum verlieh auch die von den alten Dramatikern und Lyrikern selber herrührende Melodisirung und Harmonisirung ihren Poesieen ein bestimmtes ἦθος, und weil uns diese Melodieen und Harmonieen nicht überliefert sind, vermag eine antike Tragödie den vollen Eindruck, den der antike Dichter hervorbrachte, auf uns nicht mehr zu machen: eine moderne Melodisirung, mag sie in ihrer Weise auch noch so gelungen sein, wird diesen Verlust der antiken Musik nicht ersetzen können, sie wird vielmehr das eigenthümliche ἦθος, welches der antike Künstler durch sein Werk hervorbrachte, ganz und gar zerstören, weil es bei der eigenthümlichen, von der antiken so sehr verschiedenen Stellung unserer Musik nicht anders möglich ist, als dass der Inhalt des Gedichtes stets hinter der ihm zu Theil gewordenen musikalischen Composition zurücktritt.

Das hiermit angedeutete Verhältnis der antiken Musik zur Poesie wird die Nothwendigkeit erkennen lassen, dass wir, um die formelle Seite der griechischen Poesie darzustellen, nicht bloss die

rhythmische Seite, sondern auch die tonische Seite zu behandeln haben, so lückenhaft auch unsere Kenntniss derselben bei dem Verluste des grössten Theiles der alten musikalischen Litteratur und bei dem Untergange fast aller alten Compositionen immerhin bleiben mag. Auch die antike Orchestik würde uns zur Aufhellung über manche Puncte der alten Lyrik und Dramatik von grosser Bedeutung sein, aber die Nachrichten der Alten sind hier so ausserordentlich spärlich, dass uns diese dritte der musischen Künste fast ganz und gar unbekannt ist und wir die spärlichen Notizen darüber nur bei der Darstellung der einzelnen poetischen Gattungen, welche orchestisch aufgeführt wurden, berücksichtigen können.

§ 3.

Die einzelnen Zweige der musischen Kunst.

Wollen wir eine Uebersicht über die einzelnen Zweige der musischen Kunst nach ihrem praktischen Auftreten oder was dasselbe ist nach den ihr angehörenden Kunstwerken gewinnen, so dürfen wir bei dem im Alterthume bestehenden höchst eigenthümlichen Zusammenhange der Poesie, Musik und Orchestik nicht die heut zu Tage geltenden Kategorien zu Grunde legen.

Nach Anleitung von Aristoteles poet. 1 und Aristid. mus. p. 32 sind folgende Arten der alten τέχνη μουσική zu unterscheiden, deren wesentliche Unterscheidungsmerkmale darin beruhen, in wiefern eine der drei musischen Künste für sich allein oder in Verbindung mit den beiden anderen auftritt.

1. Die drei musischen Künste Musik, Poesie, Orchestik sind im Drama und der chorischen Lyrik mit einander verbunden. Dem antiken Drama können wir etwa unsere heutige Oper zur Seite stellen, für die chorische Lyrik der Alten fehlt es in unserer heutigen Kunst gänzlich an einer Parallele, denn unsere Cantaten u. dgl., an die man zunächst denken möchte, entbehren des Elementes der Orchestik und Action, das für den Begriff dieses Zweiges der antiken Kunst durchaus erforderlich ist. Die meisten Arten der chorischen Lyrik, Dithyramben, Päane, Prosodieen, Daphnephorika, θρῆνοι haben einen kirchlichen Charakter; einen mehr profanen Charakter zeigen die ὑπορχήματα trotz ihres sacralen Zweckes; die ἐπίνικοι und ἐγκώμια haben einen weltlichen Zweck, aber dennoch eine vorwiegend ernste

religiöse Stimmung. Von dieser ganzen Litteraturschicht, die im Alterthume eine ausserordentlich hohe Bedeutung hatte, sind uns fast nur die ἐπίνικοι Pindars erhalten. Sie zeigen sofort, dass hier die Poesie keine der Musik untergeordnete Bedeutung hatte, sondern nothwendig das prävalirende Element sein musste, wenigstens in sofern als für den Zuhörer das Interesse an der Poesie nicht durch das Interesse an der Musik absorbirt wurde, wie dies in unseren Cantaten und ähnlichen musikalischen Gattungen der Fall ist. Und dennoch gelten die ersten Vertreter dieser Kunstgattung, wie Pindar und Simonides, nicht bloss als die Koryphäen unter den antiken Dichtern, sondern auch als die Meister unter den antiken Componisten. Das geht aus den in Plutarchs Büchlein περὶ μουσικῆς erhaltenen Fragmenten des Aristoxenus deutlich hervor. Welch grosse Bedeutung Pindar selber dem musikalischen Elemente seiner Epinikien und der Darstellung durch die Sänger und die Instrumentalbegleitung der φόρμιγξ und der αὐλοί beimisst, davon legen zahlreiche Stellen seines erhaltenen poetischen Textes Zeugniss ab. Es sei hier bemerkt, dass der Gesang zwar ein Chorgesang war, dass aber der Chorgesang des griechischen Alterthums und überhaupt der alten Zeit stets ein unisoner war; nur durch die Begleitung wurde Mehrstimmigkeit erreicht. Die Musik also war jedenfalls einfacher als unsere heutige und nur hierdurch ist es erklärlich, dass der antike Zuhörer trotz der musikalischen Darstellung dem oft so inhaltschweren Texte zu folgen vermochte. Immerhin aber müssen wir einen höheren und gebildeteren Kunstsinn beim antiken Publicum als bei dem Publicum der heutigen Opern voraussetzen. Am wenigsten vermögen wir uns vorstellig zu machen, wie bei der Aufführung die dritte der musischen Künste, die Orchestik, vertreten war. So viel wir wissen, sind nämlich die Singenden zugleich die tanzenden Choreuten. Nach unserer Vorstellung will sich gleichzeitiger Gesang und Tanz bei denselben Personen nur sehr schwer mit einander vertragen. Es muss also die ὄρχησις in der chorischen Lyrik durch die Langsamkeit der Bewegung von dem, was wir Tanz oder Ballet nennen, durchaus verschieden gewesen sein. Bei den ὑπορχήματα, in denen das Tempo nachweislich viel rascher als in den übrigen Arten der chorischen Lyrik ist, dürfen wir eine Trennung zwischen den Singenden und Tanzenden voraussetzen; die chorische Aufführung, welche im 8. Buche der Odyssee beschrieben wird, ist jedenfalls ein ὑπόρχημα.

Im antiken Drama müssen wir uns die Darstellung der chorischen Partieen völlig wie die der chorischen Lyrik denken; es ist durchaus unrichtig, dass diejenigen χορικά, welche den Namen cτάcιμα haben, ohne gleichzeitige Bewegung und Orchestik von den Choreuten gesungen worden seien. Die übrigen Sangpartieen (μονῳδίαι) entbehren der eigentlichen ὄρχηcιc, aber ein gewisses orchestisches Element, die Mimik oder ὑποκριτική unterscheidet auch diese Partieen wesentlich von der monodischen Lyrik. Durch seine χορικά und μονῳδίαι tritt das antike Drama unserer modernen Oper viel näher als unserem recitirenden Schauspiele; das μέλοc, d. i. das musikalische Element, ist im antiken Drama, wie Aristoteles sagt, das grösste der ἡδύcματα. Doch ist auch hier wieder zu beachten, dass der poetische Text, nach dem Inhalte der Chorlieder, namentlich des aeschyleischen und sophokleischen Drama's zu urtheilen, nothwendig vor der Musik prävaliren muss, während unsere Operntexte neben der Musik sehr häufig ein verschwindendes Element sind. Es bleibt der Dialog über. Ueber den Vortrag desselben in der Komödie fehlt es uns an Nachrichten; der tragische Dialog der Alten aber muss von dem Dialoge unseres heutigen recitirenden Schauspiels etwas wesentlich Verschiedenes gewesen sein. Denn einmal haben wir bei Lucian. de saltat. 27 eine durchaus sichere Nachricht, dass auch ein Theil der Iamben nicht gesprochen, sondern gesungen wurde; und wenn man diesen Bericht Lucians nicht auf die tragischen Aufführungen der klassischen Zeit, sondern nur auf die der römischen Kaiserzeit beziehen zu dürfen glaubt, so lässt sich doch gerade in den älteren Tragödien (bei Aeschylus) die für manche Partieen der dialogischen Iamben unbestreitbare strophische Anordnung und Responsion der Verse nicht anders als ein Indicium eines melischen Vortrags erklären. Sodann aber wissen wir aus dem bei Plut. mus. 28 aus älterer Quelle geschöpften Berichte, mit welchem Aristot. probl. 19, 6 zu vergleichen ist, dass für die Iamben der Tragödie die zuerst von Archilochus aufgebrachte und von Krexos für die Dithyramben aufgenommene Art des Vortrags statt fand, welche man mit dem antiken Terminus παρακαταλογή bezeichnete. G. Hermann u. A. haben sich darunter eine von dem strengen Rhythmus abweichende, der gewöhnlichen Sprache sich annähernde Vortragsweise der dochmischen Partieen gedacht. Doch ist dies gänzlich unmotivirt. Wir wissen aus Dionys. comp. verb. 11 und Plutarch.

Crassus 33, dass die dochmischen Partieen die eigentlichen tragischen Cantica sind, und kein anderes tragisches Metrum ist so vorwiegend für die σκηνικὴ μουσική verwandt als gerade die Dochmien. Der von Plutarch *de mus.* über die παρακαταλογή gegebene Bericht kann darüber nicht den mindesten Zweifel lassen, dass dieselbe ein declamatorischer Vortrag der Iamben bei gleichzeitiger Instrumentalmusik ist. Es kam hiernach in der antiken Tragödie ausser den eigentlichen Gesangstücken auch diejenige Weise des musikalischen Vortrags vor, welche unsere heutige Musik als melodramatische Partieen bezeichnet. Der opernhafte Charakter des antiken Drama's, wenn wir uns dieses Ausdrucks bedienen wollen, wird hierdurch nur um so mehr gesteigert; denn dass die Oper unserer jetzigen Musikepoche das einst sehr beliebte Melodrama aufgegeben, ist hierbei gleichgültig. Wiederholt aber muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass, obwohl das musikalische Element im antiken Drama einen ausserordentlich weiten Umfang hat, dennoch der poetische Text als die Hauptsache betrachtet wurde. Indess müssen wir nach der von Plutarch *de mus.* meist nach Aristoxenus gegebenen Darstellung annehmen, dass seit der letzten Zeit des peloponnesischen Krieges der Tragiker in einzelnen Stellen seines Stückes dem lediglich musikalischen Genusse des Publicums auf Kosten des poetischen Inhalts einen besonderen Platz einräumte. Es sind dies die unter dem Namen der „σκηνικὴ μουσική“ von Aristoxenus so sehr gegen die frühere Weise der tragischen Musik herabgesetzten monodischen Partieen ohne antistrophische Responsion, welche wir bei Euripides und auch in den letzten Stücken des Sophokles (Trachinierinnen, Philoctet, Oedipus Coloneus) antreffen; wir wissen auch aus anderen Indicien, dass diese σκηνικὴ μουσική eine Herübernahme der inzwischen aufgekommenen Compositionsmanier der neueren Nomosdichter Philoxenus und Timotheus in die Tragödie ist.

2. Eine Vereinigung der Poesie und Musik mit Ausschluss der Orchestik ist die monodische Lyrik. Die ausgebildetste Kunstform derselben ist der Nomos, ein Sologesang entweder unter Begleitung der κιθάρα oder der αὐλοί, und hiernach als κιθαρῳδία oder αὐλῳδία, kitharodischer oder aulodischer Nomos unterschieden. Ist gleich der Chorgesang in seinem Ursprunge älter, so ist doch dem Sologesange des Nomos früher als jenem eine kunstmässige Pflege und Ausbildung zu Theil geworden. Ur-

sprünglich hat er eine lediglich sacrale Bestimmung und ist namentlich an die apollinischen Feste und Cultusstätten gebunden. Er ist die alte Kunstform der pythischen Agonen, von denen der Chorgesang ausgeschlossen blieb. Später erweitert und verweltlicht sich sein Gebiet; noch vor der Zeit des peloponnesischen Krieges hat er überall Zutritt gefunden und der Nomossänger ist der Musik-Virtuose κατ' ἐξοχήν. Es ist dies der Zweig der alten μουσική, in welchem mehr als irgendwo anders die Poesie allmählich vor der Musik herabgedrängt wurde und die Vocalmusik des Alterthums eine dem heutigen Standpuncte der Musik verhältnissmässig nahe stehende Freiheit und Selbstständigkeit gewann. Dass sich diese Stellung der Musik aus dem Nomos der Kitharoden auch in den Dithyramb und, wie schon oben gesagt, in die σκηνική μουσική der neueren Tragödie eindrängte, kann nicht auffallen. Sowohl die alten Komiker wie der spätere Kunsttheoretiker Aristoxenus betrachten diese Richtung der Musik nicht mit Wohlgefallen; Aristoxenus stellt die Componisten der chorischen Musik sowohl in der Lyrik (Pindar, Simonides, Pratinas) wie im Drama (Phrynichus und Aeschylus) als die auch für seine Zeit ausschliesslich nachzuahmenden Vorbilder hin.

Der Kunstgattung nach gehört auch die monodische Lyrik des Archilochus, Mimnermus, des Alcäus, der Sappho, des Anakreon u. s. w. dem Nomos an, nur dass diese Compositionen antistrophisch, die Nomoi alloiostrophisch sind. In der späteren Zeit wird diese Gattung hauptsächlich in der Skolien-Poesie fortgesetzt. Auch derjenige Zweig der chorischen Poesie, welcher der Orchestik entbehrt, ist hierher zu rechnen. Dies sind die vom „stehenden" Chore gesungenen Hymnen, namentlich die εὐκτικοὶ ὕμνοι, in denen sich auch vorwiegend die ebengenannten Vertreter der monodischen Lyrik, Alcäus, Sappho, Anakreon, versucht haben.

3. Durch vollständige Emancipation der Musik von der Poesie entsteht die antike Instrumental-Musik. Fremde Einflüsse, nämlich die als Schule des Olympus bezeichneten Auleten des barbarischen Kleinasiens sind die unmittelbare Ursache griechischer Instrumentalmusik; mit Berücksichtigung ihrer besonderen Eigenthümlichkeit aber ist dieselbe als eine Abzweigung des Nomos aufzufassen, der auch sonst, wie wir gesehen, eine unverkennbare Hinneigung zur selbstständigen Entwicklung der Musik zeigt. Die früheste Art der Instrumentalmusik ist der auletische

Nomos, der sich dadurch aus dem aulodischen Nomos abgezweigt hatte, dass die Melodie der zur Begleitung der αὐλοί gesungenen Worte von einem die Stimme führenden αὐλός als Lied ohne Worte vorgetragen wurde. Durch den berühmten Musiker Sakadas zur Zeit des Solon und Stesichorus fand der auletische Nomos neben dem kitharodischen Nomos-Gesange im Agon von Delphi eine Stätte. Dies ist das eigentliche Gebiet der griechischen Instrumental-Virtuosen, wie des von Pindar in einem Epinikion gefeierten Midas. Eine ähnliche durch Saiteninstrumente ausgeführte Instrumentalmusik, die καθαριστική und der kitharistische Nomos, hat sich erst nach dem aulodischen entwickelt, — die Töne der Blasinstrumente, die in ihrer Weichheit der menschlichen Stimme näher stehen, konnten eher den Gesang darstellen als die härteren Töne der griechischen Kithara. Eine Vereinigung der Auletik und Kitharistik zu einem gemischten Nomos scheint erst dem Ende der klassischen Zeit anzugehören; Timosthenes, der Admiral des ersten Ptolemäus, hat, wie Strabo berichtet, einen solchen Nomos componirt. Was uns von solchen Instrumental-Compositionen im Einzelnen berichtet wird, zeigt ein ganz unmittelbares Anlehnen an irgend eine bestimmte Vocalmusik. So ist der auletische Nomos Pythios des Sakadas ein die einzelnen Scenen mimetisch darstellender Kampf des Apollo mit dem pythischen Drachen: die Durchspähung des Kampfplatzes — die Herausforderung zum Kampfe — der Kampf selber und die Bewältigung des Ungeheuers u. s. w. Die antike Instrumentalmusik wird diese und ähnliche Scenen dem Zuhörer schwerlich auf eine andere Weise haben vorführen können, als indem sie ihm Reminiscenzen aus einem bestimmten kitharodischen oder aulodischen Nomos, der den Gegenstand auf dem Gebiete der Vocalmusik mit Hülfe der Worte darstellte, vorführte. Die antike Instrumentalmusik mochte dem Virtuosen oft die erwünschte Gelegenheit geben, das Publicum durch Kunstfertigkeit in Erstaunen zu setzen, aber der eigentliche Schwerpunct der alten musischen Kunst ist die Vocalmusik und hier wiederum vorwiegend die chorische Lyrik und Dramatik.

4. Wie sich in der Instrumentalmusik die Musik von der Poesie emancipirt hat, so gibt es schon früh in der Kunst der Alten einen Zweig, in welchem die blosse Poesie ohne Betheiligung der Musik auftritt, die ψιλοὶ λόγοι ἔμμετροι. Dies ist das durch die Rhapsoden vorgetragene recitirende Epos. Ur-



sprünglich wurden freilich auch die epischen Gedichte nicht von Rhapsoden oder von Declamatoren, sondern von ἀοιδοί vorgetragen, die ihre „κλέα ἀνδρῶν" zur Begleitung eines Saiteninstrumentes sangen. Diese epischen Sänger der vorhomerischen Zeit sind den alten Sängern des kitharodischen Nomos nahe verwandt; auch die frühesten epischen Stoffe scheinen von denen des Nomos nicht sehr verschieden gewesen zu sein; einen Hauptunterschied bildete Zweck und Veranlassung des Gesanges, denn der Nomos wurde zur Ehre der Götter an heiliger Stätte gesungen, die κλέα ἀνδρῶν sang man zur Erhöhung der Festesfreude vor den Fürsten und Edlen. Doch gehören weitere Andeutungen über die Verwandtschaft des Nomos und des ältesten epischen Gesanges nicht hierher. Zur Zeit des Terpander hat sich der kitharodische Nomos seinen frühesten Anfängen gegenüber, die durch die sagenhaften Namen Chrysothemis und Philammon bezeichnet sind, im Ganzen nur wenig verändert, aber schon lange vor Terpander haben sich die κλέα ἀνδρῶν von der Kithara und dem Gesange frei gemacht und an die Stelle des ἀοιδός mit der Kithara ist der declamirende ῥαψῳδός mit dem Stabe getreten, der im klassischen Griechenthum eine nicht minder bedeutende Stelle als der Musiker und Schauspieler einnimmt. Die epische Poesie gehört seitdem nur dem Vortrage der Declamatoren an; denn es ist wohl nur vorübergehend, dass die Terpandriden statt eigner Nomos-Dichtungen eine Partie des homerischen Epos in Musik setzen und an den Agonen als Melos vortragen. Aber auch die Poesieen lyrischer Dichter, die zunächst für melischen Vortrag bestimmt waren, werden in späterer Zeit gleich den Epen declamatorisch vorgetragen. So berichtet es Plato in der Republik von den Dichtungen des Solon. In der alexandrinischen und römischen Zeit hat der Dichter aufgehört, ein Musiker zu sein, die besseren lyrischen Dichtungen dieser Perioden sind ohne Rücksicht auf melischen Vortrag geschrieben, — freilich sind sie auch nicht für Rhapsodenvortrag, sondern wie die lyrischen Gedichte unserer Tage für ein lesendes Publicum bestimmt. Nicht ganz klar ist es, wie wir uns die spätesten dramatischen Dichtungen der Griechen, insbesondere die Stücke der neueren attischen Komödie, denken sollen, ob sie rein declamatorische Schauspiele wie unsere heutigen Dramen sind, oder ob sie noch ein wenn auch geringes melisches Element enthielten. Die ihnen nachgebildeten Komödien der Römer sind reich an

cantica, zu denen nicht der Dichter, sondern ein eigner Musiker die Compositionen liefert (schon mit den Stücken des Euripides soll es sich ähnlich verhalten haben, vgl. S. 11); wenn die Ueberlieferung bei Mar. Victor. p. 105 G. richtig ist, so müssen die griechischen Vorbilder bloss auf den Dialog beschränkt gewesen sein, so dass die Musik dieser Stücke in einer die Zwischenacte ausfüllenden Instrumentalmusik bestand.

5. Dass es auch eine von der Poesie und Musik getrennte Orchestik, eine ψιλὴ ὄρχηϲιϲ, gab, sagt Aristid. p. 32, doch kann dies nur eine untergeordnete und schwerlich eine alte Gattung der musischen Kunst gewesen sein. Im alexandrinischen Zeitalter gibt es auch eine Verbindung der Orchestik oder wenigstens einer sehr lebendigen Mimik mit der Poesie, ohne hinzutretende Poesie, „μετὰ δὲ λέξεωϲ μόνηϲ ἐπὶ τῶν ποιημάτων μετὰ πεπλαϲμένηϲ ὑποκρίϲεωϲ οἷον τῶν Cωτάδου καί τινων τοιούτων“ Aristid. l. l. Der Ausdruck πεπλαϲμένηϲ ὑποκρίϲεωϲ scheint zwar von keiner wirklichen, sondern nur einer fingirten Action zu reden, etwa einer solchen, die man sich beim Lesen dieser Dichtungen hinzudenken muss. Aber es kann wohl kein Zweifel sein, dass im alexandrinischen Zeitalter die ἰωνικοὶ λόγοι des Sotades und Anderer nicht bloss gelesen, sondern auch dargestellt, und zwar mit wirklicher Action dargestellt wurden. Auch die gleichzeitige neuere Komödie der Attiker würde, wenn sie den oben angegebenen Charakter hat, in diese Kategorie der Dichtungen gehören, nur scheint die Mimik der frivolen ἰωνικοὶ λόγοι, der φλύακεϲ und κιναιδοί eine noch viel lebendigere gewesen zu sein. Ihrem Ursprunge nach waren auch diese Dichtungen mit Musik verbunden, denn sie haben sich aus dem Vortrage des Magoden herausgebildet, der in possenhafter Vermummung seine obscönen Lieder von Pauken und Cymbeln und lysiodischen Flöten begleiten liess. Athen. 14, 621 c. 648. Aristoxen. u. Aristocles *de mus.* bei Athen. 14, 620 d, Hesych. s. v. μαγῳδή. — Noch späteren Ursprungs ist die Verbindung der Orchestik mit der Musik ohne Poesie (blosser Instrumentalmusik) in dem Pantomimus. Dies Product der römischen Zeit entspricht bereits völlig unserem Ballet; mit der μουϲικὴ τέχνη der klassischen Zeit steht es in keinem Zusammenhange.

Zweites Capitel.

Die Theorie der musischen Disciplinen bis auf die alexandrinische Zeit.

§ 4.

Aristoxenus' Vorgänger.

Die musische Kunst wurde in der klassischen Zeit zunächst durch unmittelbare Tradition fortgepflanzt. Schon von den ältesten Meistern, an welche sich die Entwicklung der Lyrik anknüpft, sind uns die Namen der Schüler erhalten. Terpander unterwies den Kapion, Olympus den Krates, wie späterhin Lasos den Pindar, Lampros den Sophokles, und an Terpander knüpft sich die in unmittelbarer Diadoche bis auf Aristokleides in der Zeit des Peloponnesischen Krieges hinabreichende Terpandriden-Schule, deren Mitglieder gleich den Homeriden eine fest geschlossene Innung bilden und in der musischen Kunst für die tonische und rhythmische Seite derselben eine noch ungleich grössere Bedeutung haben als die Homeridenschule für die epischen Texte.

In der mündlichen Tradition, die sich von den Meistern in den Kreisen der Schüler fortpflanzte, entwickelte sich von selbst eine Theorie, die darauf ausging, feste Grundsätze und Regeln festzustellen. Sie beschränkte sich zunächst auf eine Anzahl von Kunstausdrücken, auf eine musikalische, rhythmische und metrische Schulsprache, die sich mit der Entwicklung der Kunst fortwährend erweitern musste. Nur die ältesten Termini technici stammen unmittelbar aus dem Volksleben, wie z. B. die Namen der Metren und Rhythmen: δάκτυλος, ἴαμβος, τροχαῖος, παίων, die Bezeichnung der Tonarten nach den Volksstämmen: der dorischen, äolischen, iastischen, phrygischen und lydischen; aber schon die Namen πούς ἴσος, διπλάσιος, ἡμιόλιος u. s. w., welche sich auf die in den Rhythmengeschlechtern dargestellten Zahlenverhältnisse beziehen, ferner die Namen μιξολυδιστί, ὑπολυδιστί, ὑποδωριστί, συντονολυδιστί, die Intervallnamen διὰ πέντε, διὰ τεσσάρων, διὰ

πασῶν, ἡμιτόνιον, δίεσις u. s. w. haben in der Reflexion der musischen Meister ihren Grund.

Wir würden uns sehr glücklich schätzen, wenn uns die Termini technici der antiken Kunstsprache vollständig überkommen wären, aber leider ist dies wenigstens für Rhythmik und Metrik nicht der Fall. Wenn es uns gleich vergönnt ist, in die zahlreichen metrischen Stilarten der lyrischen und dramatischen *cantica*, von denen eine jede einen so scharf ausgeprägten Charakter hat, aus den uns überlieferten Dichterwerken eine Einsicht zu gewinnen, so fehlen uns leider dafür die antiken Namen, denn die uns überkommenen metrischen Schriften kümmern sich um jene Strophengattungen ganz und gar nicht, und nur ganz gelegentlich erfahren wir aus Aristophanes oder aus einem Fragmente des Aristoxenus oder aus den bei Plato erhaltenen Worten des alten Musikers Damon etwas von der antiken Terminologie. Die verschiedenen Strophengattungen standen ferner mit Ton und Inhalt der Poesie in dem genauesten Zusammenhange. Die Alten hatten hiernach ein System der ἤθη aufgestellt. Auch hiervon ist uns nur wenig zugekommen. Vom ἦθος eines Rhythmus, einer Tonart, eines Gedichts wird zwar von Aristoxenus, von Plato und Aristoteles mehrfach geredet und die Namen der Hauptkategorieen, welche man für die ἤθη aufgestellt hatte, sind uns erhalten, aber das vollständige System der antiken Termini technici ist auch hier nicht wiederzugewinnen.

Die Zeit der Perserkriege ist die Epoche, in welcher die musische Kunst zu ihrer reichsten Entwicklung geführt war. Was in der Folgezeit hinzugekommen, ist kaum noch eine wahrhaft neue Kunstentwicklung zu nennen. In jene Zeit müssen wir daher auch den Abschluss des antiken Systems, wie es sich in der Tradition der Kunstschulen weiter entwickelt hatte, verlegen. Seit der Zeit erfahren wir auch von Technikern, die nicht sowohl als schöpferische Künstler, als vielmehr als Lehrer der Kunst sich hohe Berühmtheit erworben haben. Zu diesen Musikern, deren Leistungen weiterhin genauer charakterisirt werden sollen, gehört der Dithyrambiker Lasos von Hermione, der Lehrer des Pindar; Agathokles von Athen, ebenfalls der Lehrer Pindars und Schüler des Musikers Pythokleides; sodann der von Pindar als siegreicher pythischer Aulete gefeierte Agrigentiner Midas, der zusammen mit Agathokles der Lehrer des athenischen Künstlers Lamprokles oder Lampros war. Der letztere wiederum ist der Lehrer des Sopho-

kles und des berühmten athenischen Musikers Damon, auf welchen Sokrates als die Autorität der musischen Kunst recurrirt. Damons berühmtester Schüler ist Drakon, der uns wiederum als Plato's Lehrer genannt wird. So lässt sich durch mehrere Generationen hindurch gleichsam eine Genealogie der Kunstschulen verfolgen:

Pythokleides
|
Midas — Agathokles — Lasos
Lamprokles (Lampros) — Pindar
Damon — Sophokles
|
Drakon
|
Plato

Athen erscheint hiernach als Centralpunct für die Musiker von Fach. Dorthin hatte sich auch der Thebaner Pronomos, ein Zeitgenosse des Damon, der uns als Lehrer des Alkibiades genannt wird, gewandt; ebenso gehört hierher der Musiker Stratonikos. Die meisten dieser Männer sind Virtuosen, die als solche mancherlei neue Entdeckungen in der Technik gemacht haben, ohne dass sie indess unter die Zahl der eigentlich schöpferischen Künstler zu rechnen sind. Um so grösser aber ist ihre Bedeutung als Lehrer der Kunst und diese war hier nicht minder gross, als die der Sophisten und Rhetoren. Ueber die Methode des Unterrichts können wir uns aus einzelnen Stellen Plato's ein Bild machen — so insbesondere aus Rep. III, p. 400, wo auf Damons Lehrsätze vom ἦθος der Harmonieen und Rhythmen hingewiesen wird.

Offenbar verdanken die Kategorieen, welche späterhin Aristoxenus zu Grunde legt, bereits jenen Kunstschulen ihren Ursprung; so war hier bereits die später übliche Dreitheilung in Harmonik, Rhythmik und Metrik gebräuchlich. Plato Rep. III, 398: τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστι συγκείμενον, λόγου (= λέξεως) τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ. Legg. II, 256 C: ῥυθμοῦ ἢ μέλους ἢ ῥήματος. Legg. VII, 800 D: ῥήμασί τε καὶ ῥυθμοῖς καὶ — ἁρμονίαις. Hipp. maj. 285 D. — In der Lehre der Harmonik unterschied man bereits die einzelnen Abschnitte der διαστήματα, συστήματα und ἁρμονίαι (Plato Phileb. 17 D), aber ihre Kenntniss machte noch nicht den μουσικός aus, der auch die ῥυθμοὶ und μέτρα verstehen musste (Phileb. ibid.). Der Unterricht in der Rhythmik begann mit den στοιχεῖα und συλλαβαί, Plat. Crat.

424 C: ὥσπερ οἱ ἐπιχειροῦντες τοῖς ῥυθμοῖς τῶν στοιχείων πρῶτον τὰς δυνάμεις διείλοντο, ἔπειτα τῶν συλλαβῶν καὶ οὕτως ἤδη ἔρχονται ἐπὶ τοὺς ῥυθμοὺς σκεψόμενοι, πρότερον δ' οὔ. Die ganze μουσικὴ τέχνη wird daher bei Plato Hipp. maj. 285 D begriffen unter περὶ γραμμάτων δυνάμεως καὶ συλλαβῶν καὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονιῶν. In den Wolken gibt uns Aristophanes einen Einblick in eine rhythmisch-metrische Lehrstunde v. 636 ff.:

ΣΩ. ἄγε δή, τί βούλει πρῶτα νυνὶ μανθάνειν
ὧν οὐκ ἐδιδάχθης πώποτ' οὐδέν; εἰπέ μοι,
πότερον περὶ μέτρων ἢ ῥυθμῶν ἢ περὶ ἐπῶν;
ΣΤΡ. περὶ τῶν μέτρων ἔγωγ'· ἔναγχος γάρ ποτε
ὑπ' ἀλφιταμοιβοῦ παρεκόπην διχοινίκῳ.
ΣΩ. οὐ τοῦτ' ἐρωτῶ σ', ἀλλ' ὅ τι κάλλιστον μέτρον
ἡγεῖ· πότερον τὸ τρίμετρον ἢ τὸ τετράμετρον;
ΣΤΡ. ἐγὼ μὲν οὐδὲν πρότερον ἡμιεκτέου.
ΣΩ. οὐδὲν λέγεις, ὤνθρωπε. ΣΤΡ. περίδου νυν ἐμοί,
εἰ μὴ τετράμετρόν ἐστιν ἡμιεκτέον.
ΣΩ. ἐς κόρακας, ὡς ἄγροικος εἶ καὶ δυσμαθής.
ταχὺ δ' ἂν δύναιο μανθάνειν περὶ ῥυθμῶν.
ΣΤΡ. τί δέ μ' ὠφελήσουσ' οἱ ῥυθμοὶ πρὸς τἄλφιτα;
ΣΩ. πρῶτον μὲν εἶναι κομψὸν ἐν συνουσίᾳ
ἐπαΐονθ' ὁποῖός ἐστι τῶν ῥυθμῶν
κατ' ἐνόπλιον, χὠποῖος αὖ κατὰ δάκτυλον.
ΣΤΡ. κατὰ δάκτυλον.

Was Aristoxenus in seinen technischen Schriften über musische Kunst an positivem Material bringt, das war ohne Zweifel Alles schon in der mündlichen Lehre jener älteren Meister vorgekommen und nicht bloss mit denselben technischen Ausdrücken, sondern auch so ziemlich in derselben Reihenfolge. Daher denn Adrastos bei Proclus ad Plat. Tim. 3 den Vorwurf gegen Aristoxenus erhob: ὅτι οὐ πάνυ τὸ εἶδος ἀνὴρ ἐκεῖνος μουσικός, ἀλλ' ὅπως ἂν δόξῃ τι καινὸν λέγειν πεφροντικώς. Aristoxenus schreibt allerdings so, als wenn er hier zum ersten Male jene musikalischen und rhythmischen Gesetze vortrüge. Dies ist nur insoweit wahr, als sie bei ihm zum ersten Male schriftlich dargestellt werden und freilich auch von dem Standpuncte der philosophischen Betrachtung aus, der bei jenen älteren Lehrern der Kunst natürlich nicht vorhanden war. Es gab allerdings schon vor Aristoxenus eine musikalische Litteratur, und Aristoxenus selber ist es, der uns von ihr eine ziemlich genaue Kunde gegeben hat. In einer Schrift (oder Vorlesung?), welche den Titel δόξαι ἁρμονικῶν führte, hatte er sie eingehend vom polemischen Standpuncte aus bespro-

chen, und auch in den uns erhaltenen Büchern seiner Harmonik kommt er unter der Bezugnahme auf jene Schrift vielfach auf seine Vorgänger zurück. Er nennt uns als solche den Dithyrambiker Lasos, von dem es auch bei Suidas s. h. v. heisst: πρῶτος δὲ οὗτος περὶ μουσικῆς λόγον ἔγραψε, — ferner Agenor, Eratokles (unrichtige Lesart der Handschriften Erastokles), Epigonos aus Ambrakia (δημοποίητος δὲ Σικυώνιος, μουσικώτατος δὲ ὢν κατὰ χεῖρα δίχα πλήκτρου ἔψαλλε. Athen. 4, 183 D). Die Schüler des letzteren haben ebenfalls über Gegenstände der Musik geschrieben und werden als Ἐπιγόνειοι bezeichnet. Porphyrius ad Ptol. init. unterscheidet hiernach verschiedene voraristoxenische Schulen oder αἱρέσεις, nämlich ἡ Ἐπιγόνειος καὶ Δαμώνειος καὶ Ἐρατόκλειος Ἀγηνόριός τε καί τινες ἄλλαι, ὧν καὶ αὐτὸς [Aristoxenus] μνημονεύει.

In den uns erhaltenen Schriften nennt Aristoxenus zwei Klassen seiner Vorgänger, die ἁρμονικοί und die ὀργανικοί. Schon aus diesen Namen geht hervor, dass die Einen über musikalische Fundamentalbegriffe, die Anderen über die Behandlung der Instrumente geschrieben haben, Alle aber nur zu dem Zwecke, um ihren Schülern kleine Hilfsbücher in die Hand zu geben, welche dem mündlichen Unterrichte zu Hülfe kommen sollten und, wie wir sogleich sehen werden, nicht viel mehr als blosse Tabellen waren.

Die Schriften der Harmoniker enthielten die Notenkunde; dies war wenigstens der ausgesprochene Zweck dieser Bücher. Aristox. Harm. p. 39: ποιοῦνται τέλος . . . τὸ παρασημαίνεσθαι τὰ μέλη, φάσκοντες πέρας εἶναι τοῦ ξυνιέναι τῶν μελῳδουμένων ἑκάστων. Diese Schriften konnten also auf eine Theorie der Musik durchaus keine Ansprüche machen und sie stehen den Werken des Aristoxenus ganz und gar nicht coordinirt, welcher der Notenkunde in der Wissenschaft der Musik nicht nur eine sehr untergeordnete Stellung anweist, sondern sie aus seiner Behandlung als die elementare Grundlage der musischen Bildung sogar gänzlich ausschliesst: οὐ γὰρ ὅτι πέρας τῆς ἁρμονικῆς ἐπιστήμης ἐστὶν ἡ παρασημαντική, ἀλλὰ οὐδὲ μέρος οὐδέν. Denn, setzt er hinzu, um z. B. eine phrygische Melodie richtig in Noten aufzuschreiben, dazu bedarf es keiner Kenntniss vom wahren Wesen der phrygischen Melodie — dazu braucht man bloss die Grösse der Intervalle zu kennen.

Aristoxenus tadelt ferner an den Harmonikern, dass ihre Notentabellen (διαγράμματα) nicht einmal vollständig wären, nicht einmal die gewöhnlichen diatonischen und chromatischen, sondern nur die enharmonischen Tonarten enthielten (Harm. p. 2). In einem Wortspiele bringt er deshalb den Namen ἁρμονικοί, der nichts Anderes bedeutet als μουσικοί, mit jener Beschränkung auf die harmonische Tonart oder ἁρμονία in Zusammenhang, p. 2: τοὺς μὲν οὖν ἔμπροσθεν ἡμμένους τῆς ἁρμονικῆς πραγματείας συμβέβηκεν, ὡς ἀληθῶς ἁρμονικοὺς εἶναι βούλεσθαι μόνον, αὐτῆς γὰρ τῆς ἁρμονίας ἥπτοντο μόνον, τῶν δ' ἄλλων γενῶν οὐδεμίαν πώποτε ἔννοιαν εἶχον. So ist diese in den Handschriften lückenhafte und bisher unverständliche Stelle aus Proclus ad Plat. Tim. p. 192 herzustellen. Der hiermit den Harmonikern gemachte Vorwurf ist aber ungerecht, denn wir müssen bei ihnen die Kenntniss der diatonischen und chromatischen Tonarten, die ja gerade die gewöhnlichsten sind, nothwendig voraussetzen. Wenn in ihren Tabellen bloss die enharmonischen vorkamen, so hatte dies seinen guten Grund. Das enharmonische, auf Viertelstöne basirte Tongeschlecht war nämlich das schwierigste von allen, und deshalb hatte sich gerade für dieses am frühesten das Bedürfniss der Parasemantik geltend gemacht; die ursprünglich nur für das harmonische Geschlecht geltenden Noten waren dann weiterhin auch auf die Töne der beiden übrigen Tongeschlechter angewandt worden. Die Harmoniker also, wenn sie, wie Aristoxenus sagt, nur die διαγράμματα des enharmonischen Tongeschlechtes ihren Schülern mittheilten, halten hiermit die alte Weise der Notirungskunst fest. Für die übrigen Tongeschlechter bedurfte es der Noten ursprünglich nicht.

Weiter wirft Aristoxenus den Harmonikern vor, dass sie sich innerhalb des enharmonischen Tongeschlechts einzig und allein auf das Oktachord beschränkt, auf alle grösseren Systeme dagegen keine Rücksicht genommen hätten (Aristox. p. 2. 6. 35). Auch dies bezeichnet einen frühern Standpunct der harmonischen Kunst, der zur Zeit des Aristoxenus freilich überwunden, aber von den Künstlern der klassischen Periode, die sich sogar gewöhnlich auf das Heptachord beschränkten, streng festgehalten wurde. Alles Uebrige, was Aristoxenus von den Harmonikern erwähnt, soll von der Unvollständigkeit ihres Systems Zeugniss geben; er bemerkt, dass sie von den Diastemata, Systemata, Chroai u. s. w. entweder gar nicht oder nur sehr unvollständig gesprochen hätten. Wir

haben aber bereits oben gesagt, dass wir jenen alten Technikern keineswegs die Kenntniss dieser Puncte absprechen dürfen. Sie hatten dieselben der mündlichen Unterweisung vorbehalten und glaubten, einer schriftlichen Darlegung dieser Gegenstände bedürfe es nicht.

Von den Schriften der Organiker spricht Aristoxenus weniger. Den Zweck und Inhalt derselben gibt er Harm. p. 39 folgendermassen an: οἱ δὲ (ποιοῦνται τέλος) τὴν περὶ τοὺς αὐλοὺς θεωρίαν καὶ τὸ ἔχειν εἰπεῖν, τίνα τρόπον ἕκαστα τῶν αὐλουμένων καὶ πόθεν γίνεται. Die Auloi also waren die Instrumente, für deren Behandlung sie den Schülern ein der praktischen Unterweisung zur Seite gehendes Hülfsbuch in die Hand geben wollten — wir könnten also diese Schriften passend mit unseren elementären „Flötenschulen" vergleichen, welche dem Schüler eine Anweisung geben, wie er durch verschiedenartige Griffe die verschiedenen Töne auf seinem Instrumente hervorbringen kann. Auf einem Blasinstrumente ist dieses Hervorbringen der Töne natürlich complicirter, als auf den sieben oder acht Saiten der Lyra, und somit erklärt sich, weshalb Aristoxenus bei den ὀργανικοί bloss τὴν περὶ τοὺς αὐλοὺς θεωρίαν nennt. Porphyr. ad Ptol. p. 271 erwähnt auch ὀργανικοὶ λυρικοί, aus deren Schriften er eine Erklärung des Wortes συλλαβή, womit man früher die Quarte bezeichnete, anführt. — Da sie von der Praxis des Spielens ausgingen, so nahmen sie nach Aristox. Harm. p. 35 auf alle drei Tongeschlechter gleichmässig Rücksicht, ja sogar auf die einzelnen Chroai eines jeden Geschlechtes, das Letztere jedoch nach Aristoxenus Urtheile nicht mit der gehörigen Vollständigkeit: διὰ τὸ μήτε πάσης μελοποιίας ἔμπειροι εἶναι, μήτε συνειθίσθαι περὶ τὰς τοιαύτας διαφορὰς ἀκριβολογεῖσθαι — wahrscheinlich deshalb, weil die Chroai der Saiteninstrumente mit denen der Blasinstrumente nicht durchgängig übereinstimmten, wie denn schon unter den Saiteninstrumenten selber in Beziehung auf die Chroai Verschiedenheiten stattfanden (Ptol. Harm. 2, 2).

In der Angabe über die τόνοι, d. h. die Transpositionstonarten, wichen die Harmonikoi von den Organikoi ab. Aristox. Harm. p. 37. Erst in der späteren Zeit machten sich hier feste, allgemein angenommene Normen geltend. Von Schriftstellern der nacharistoxenischen Zeit führt Porphyr. ad Ptol. p. 209 und 210 zwei auf die ὀργανικοί recurrirende Stellen der Ptolemais Kyrenaika und des Didymus an, aus denen wir erfahren, dass die

Organiker in Beziehung auf die Stimmung der Instrumente lediglich die αἴcθηcιc, also lediglich das Gehör gelten liessen und hierin zu den Pythagoreern, welche für die Stimmung die mathematische Berechnung zu Grunde legten, im Gegensatz standen.

Von der Art und Weise, wie man in der voraristoxenischen Zeit den rhythmisch-metrischen Theil der Kunst behandelte, giht uns Plato Cratyl. 424 c eine Notiz: οἱ ἐπιχειροῦντες τοῖc ῥυθμοῖc τῶν cτοιχείων πρῶτον τὰc δυνάμειc διείλοντο, ἔπειτα τῶν ξυλλαβῶν, καὶ οὕτωc ἤδη ἔρχονται ἐπὶ τοὺc ῥυθμοὺc cκεψόμενοι, πρότερον δ' οὔ. Die Methode war also die, dass man vom Rhythmus der Poesie oder, wenn wir wollen, vom Rhythmus der Vocalmusik, die ihrer Stellung nach in der klassischen Zeit vor der Instrumentalmusik prävalirte, ausging. Von diesem Standpunct aus begann man mit einer Erörterung der in der Poesie vorkommenden Silbengrössen, sprach zuerst von der Natur der cτοιχεῖα (lange und kurze Vocale und Consonanten), dann von deren Vereinigung zur Silbe (Position), und erst dann, aber nicht früher, ging man auf die „ῥυθμοί" ein. Aristoxenus theilt uns einen hierauf bezüglichen Satz aus den Schriften der „παλαιοὶ ῥυθμικοί" mit. Es lehrten nämlich jene alten Meister: πᾶν μέτρον πρὸc τὸ μετρούμενόν πωc καὶ πέφυκε καὶ λέγεται, ὥcτε καὶ ἡ cυλλαβὴ οὕτωc ἂν ἔχοι πρὸc τὸν ῥυθμὸν ὡc τὸ μέτρον πρὸc τὸ μετρούμενον, εἴπερ τοιοῦτόν ἐcτιν οἷον μετρεῖν τὸν ῥυθμόν, d. h. die Silbe verhalte sich zum Rhythmus, wie das Maass zum Gemessenen, — sie nahmen also die Silbe als die rhythmische Maasseinheit an, auf welche alle Zeitgrössen des Rhythmus bezogen werden sollten. Wir sehen hieraus, dass bei jenen alten διδάcκαλοι die Rhythmik und Metrik noch ungetrennt waren. Erst Aristoxenus ist es, welcher die Trennung der Rhythmik von der Metrik vollzieht, er greift jenen Satz der Alten als ungenügend an und lehrt statt dessen: nicht die Silbe, sondern der χρόνοc πρῶτοc sei die Maasseinheit des Rhythmus.

Was uns direct aus der alten rhythmisch-metrischen Theorie überkommen ist, ist sehr gering. Wir haben dahin zu ziehen, was Aristophanes in jener Stelle der Wolken sagt, in welcher er das τρίμετρον und τετράμετρον als μέτρα, den „κατ' ἐνόπλιον" und „κατὰ δάκτυλον" als ῥυθμοί nennt. Longin in einer Zeit, in welcher die Metrik als eine besondere Disciplin der Grammatiker längst von der Rhythmik getrennt war, glaubt in diesen Worten eine solche auch schon zur Zeit des Aristophanes bestehende Trennung

voraussetzen zu müssen. Doch lässt er unbeachtet, dass dort neben den μέτρα und ῥυθμοί als Drittes die ἔπη d. i. die dactylischen Hexametra genannt sind. Wir dürfen nur dies daraus schliessen, dass man den Namen μέτρα auf die κῶλα der lyrischen Compositionen, z. B. auf die Composition κατ' ἐνόπλιον (d. i. aus den Reihen ⏓–́⏑⏑–́⏑⏑–́) und das κατὰ δάκτυλον εἶδος (d. i. lyrische Compositionen aus dactylischen Tetrapodieen) nicht ausdehnte; in der That führt auch noch bei Späteren dasjenige, was wir jetzt in solchen Compositionen einen Vers nennen, nicht den Namen „μέτρον", sondern περίοδος. Aber jene Termini: τρίμετρον, τετράμετρον, κατ' ἐνόπλιον, κατὰ δάκτυλον sind hiermit als Termini der alten Zeit zu registriren. Nur wenig ist es, was wir ausserdem aus den Zeugnissen dieser Zeit über die rhythmisch-metrische Terminologie erfahren. Die Trias der Tactarten und das Ethos der Rhythmen unterscheidet Plato; Anderes finden wir bei Aristoteles und bei den Komikern. So viel können wir festhalten, dass die Termini der späteren Metriker grösstentheils aus der classischen Zeit stammen, dass aber auch viele alte Termini (wie κατ' ἐνόπλιον, κατὰ δάκτυλον) in dem vulgären Systeme der Späteren verloren gegangen sind.

Nicht ohne Wichtigkeit ist, dass ein Schüler des Plato, der Sophist und Rhetor Thrasymachus aus Chalcedon[1]), den Versuch machte, die rhythmisch-metrischen Termini aus dem Gebiete der musischen Kunst auf die Rhetorik zu übertragen. Ihm nachfolgend reden noch die spätesten Rhetoren von περίοδοι, κῶλα, κόμματα und ἀπόθεϲιϲ, suchen für die oratorische Prosa die passenden πόδεϲ und ihre ethische Wirkung zu bestimmen, den παίων, den δάκτυλοϲ, den ἴαμβοϲ u. s. w., ja sie reden sogar von einem ϲχῆμα κατ' ἄρϲιν und κατὰ θέϲιν. Das alles sind ursprünglich Termini der musischen Kunst; sie sind in dieser Uebertragung auf die Rhetorik treuer bewahrt als in dem metrischen Encheiridion Hephästions, in welchem sich wenigstens der Ausdruck περίοδοϲ als die Einheit mehrerer κῶλα nicht gebraucht findet; von der sicherlich ebenfalls ursprünglich der musischen Kunst angehörigen und aus dieser in die Rhetorik aufgenommenen Classification der περίοδοι in die ἀϲύνθετοϲ oder μονόκωλοϲ und die ϲύνθετοι d. i. δίκωλοϲ, τρίκωλοϲ, τετράκωλοϲ hat sich von den uns

1) Suid.: Θραϲύμαχοϲ Χαλκηδόνιοϲ, ϲοφιϲτήϲ, ὃϲ πρῶτοϲ περίοδον καὶ κῶλον κατέδειξε καὶ τὸν νῦν ῥητορικῆϲ τρόπον εἰϲηγήϲατο.

vorliegenden Metrikern bei Aristides ein letztes Andenken erhalten.

§ 5.

Aristoxenus. Seine Harmonik.

Als die grösste Autorität unter den Schriftstellern über Musik galt im Alterthum Aristoxenus. Von dem, was uns aus der nachfolgenden Zeit an musikalischer Litteratur erhalten ist, besteht mit Ausnahme der akustischen Schriften fast Alles in Compilationen aus Aristoxenus' zahlreichen Werken. Ohne Zweifel nimmt er in der Geschichte der wissenschaftlichen Behandlung der musischen Kunst die hervorragendste Stellung ein und wir haben uns daher mit seiner Persönlichkeit näher zu beschäftigen, um so mehr, als man für die Beurtheilung seiner Doctrin und ihres Verhältnisses zur wirklichen Kunst noch nicht den richtigen Massstab gefunden zu haben scheint.

Er war in Tarent geboren (Suid. s. v. Ἀριστόξενος), einer Stadt, in der seit mehreren Decennien die Pythagoreer Philolaus, Eurytus, Archytas, Archippus und Lysis der Philosophie und zugleich mit ihr der musischen Kunst eine Pflegstätte gegründet hatten. Sein Vater Sphintaros (Diog. Laert. 2, 20. Sext. Empir. c. math. 6, p. 356), nach Suidas auch Mnaseas genannt, wird mit Damon, Philoxenus, Xenophilus und Aristoxenus zu den ausgezeichnetsten Musikern gezählt (Aelian. H. A. 2, 11). Wie die meisten seiner Kunstgenossen führte Sphintaros ein Wanderleben und kam hierbei mit den hervorragendsten Männern seiner Zeit in Berührung (Plut. de aud. poet. 39; de gen. Socr. 593; Porphyr. ap. Cyrill. c. Jul. 6). In Athen hatte er mit Sokrates verkehrt (also vor 399), in Theben mit Epaminondas (also zwischen 384 und 362); auch mit seinem grossen Mitbürger Archytas scheint er in einem näheren Verkehr gestanden zu haben. Aristoxenus berief sich später in seinen biographischen Schriften mit Vorliebe auf die Berichte über das Leben dieser Männer, die er von seinem Vater empfangen hatte (Mahne, diatribe de Aristoxeno p. 47). Sphintaros selber war der Lehrer seines Sohnes; neben ihm unterwies ihn Lampros aus Erythrae, derselbe, den Aristoxenus zusammen mit Dionysios von Theben, dem Lehrer des Epaminondas, als Vertreter des guten alten Stiles preist. Es ist fraglich, ob Aristoxenus diesen ersten Unterricht in seiner Vaterstadt erhielt — nach Suidas scheint ihm seine erste musische und phi-

losophische Bildung in Mantinea zu Theil geworden zu sein. Vielleicht hatte hier sein Vater einen zeitweiligen Aufenthaltsort gefunden. Aristoxenus rühmt die Mantineer als Bewahrer der alten einfachen Musik, als Widersacher der geschmacklosen Neuerungen, die durch die attischen Dithyrambiker aufkamen — Tyrtäus, welcher Plut. mus. 21 erwähnt wird, ist einer von diesen mantineischen Künstlern; die Bräuche und Gesetze der Stadt hat er in einem eigenen Buche behandelt.

Aus dem Peloponnes wendet sich Aristoxenus wiederum nach Italien zurück und wird hier mit den letzten Vertretern der alten pythagoreischen Schule, mit dem Thraker Xenophilus aus Chalkis und den Phlyasiern Phanton, Echekrates, Polymnastus, Diokles bekannt, die zusammen in Rhegium eine Zufluchtsstätte vor den Verfolgungen gefunden hatten, namentlich wurde Xenophilus, mit dem er auch in Athen zusammen gelebt hat, sein Lehrer und Freund (Mahne p. 21. 33. 115). Dies ist die zweite Entwickelungsperiode des Aristoxenus. Im Gegensatze zu den blossen Technikern bestand bei den Pythagoreern ein eigentliches wissenschaftliches Studium der musischen Kunst, aus der Musik war ein bestimmtes philosophisches System hervorgegangen und Philosophie und Musik bildeten eine untrennbare Einheit. Dieser innige Zusammenhang bleibt fortwährend das Grundprincip für Aristoxenus, das er auch in der peripatetischen Schule nicht verläugnet hat. Bei den Pythagoreern aber wurde die bereits in Mantinea begründete Richtung des Aristoxenus auf das Alte und Klassische in der musischen Kunst und sein feindlicher Gegensatz gegen die Neuerungen seiner Zeit, gegen das Spielen mit üppigen und mannigfachen Formen noch stärker befestigt.

In den letzten Jahren vor Alexanders Thronbesteigung finden wir den Aristoxenus wieder im Peloponnes. Er hielt sich damals in Korinth auf, wo er, wie er selber erzählt, mit dem hier seit 343 im Exil lebenden Tyrannen Dionysius verkehrte und sich öfters von ihm die Geschichte von Damon und Phintias erzählen liess, die er in seine Schrift von den Pythagoreern aufnahm (Aristox. ap. Jambl. bei Mahne p. 35).

Die Blüthezeit des Aristoxenus datirt Suidas von dem Anfange der Regierungszeit Alexanders. Hiermit begann in der That seine dritte und einflussreichste Entwickelungsperiode. Es war dieselbe Zeit, wo Aristoteles sich vom Hofe zu Pella zum zweitenmal nach Athen begab (335), um hier fast bis zum Ende

seines Lebens dreizehn Jahre hindurch als Lehrer im Lyceum zu wirken. Dem Kreise seiner Schüler schloss sich Aristoxenus an und wurde aus einem Pythagoreer ein Peripatetiker. In der Schule des Aristoteles gewann er jene Vielseitigkeit, die ihn wie seinen Meister und die übrigen Peripatetiker auszeichnet: er ist Philosoph, Historiker, beschäftigt sich mit Politik, mit Pädagogik, mit Physik; er ist Musiker, der die Geschichte und wissenschaftliche Theorie der Kunst behandelt und zugleich für die ethische Bedeutung derselben das innigste Interesse hat. An litterarischer Fruchtbarkeit kann er mit jedem der Peripatetiker wetteifern, denn Suidas gibt die Zahl seiner Bücher auf 453 an. Von Aristoteles rührt aber auch die Nüchternheit und Klarheit, der bilderlose Stil und der Gegensatz zu aller Phantasterei, wodurch er sich nunmehr von seinen früheren Lehrern, den Pythagoreern, streng unterscheidet. Auch bestimmte philosophische Grundprincipien seines Lehrers hat er geradezu auf sein musikalisches System übertragen, dennoch blieb er manchen Dogmen der Pythagoreer getreu, welche von Aristoteles und den übrigen Peripatetikern bekämpft wurden.

Die Titel seiner Werke sind von Mahne (Diatribe de Aristoxeno) und Osann (Anecdotum Romanum p. 301 ff.), doch nicht ganz vollständig zusammengestellt worden. Es sind folgende:

I. Vermischte Schriften.

1. ϲυμμίκτων ὑπομνημάτων wenigstens 16 Bücher. Photius bibl. p. 176; Porphyr. 257.
2. ἱϲτορικὰ ὑπομνήματα. Diog. Laert. 9, 40.
3. τὰ κατὰ βραχὺ ὑπομνήματα. Athen. 14, p. 619 E.
   Ohne weitern Zusatz citirt Plutarch ἐν ὑπομνήμαϲιν Ἀριϲτοξενείοιϲ Alex. M. p. 666 = symp. quaest. I, 6. p. 623 E.
4. τὰ ϲποράδην. Diog. Laert. 1, 107.
5. ϲυγκρίϲεων mehrere Bücher. Lib. I bei Athen. 14, 631.
6. ϲύμμικτα ϲυμποτικά. Vgl. S. 51 ff.

II. Philosophische und historische Schriften.

7. πολιτικῶν νόμων mindestens 8 Bücher. Athen. 14, 648 D.
8. τὰ Μαντινέων ἔθη. Phaedr. de nat. deor. p. 23 Petersen. Osann, Anecd. Rom. p. 305.
9. παιδευτικῶν νόμων mindestens 10 Bücher. Ammon. αἰδώϲ und αἰϲχύνη. Diog. L. 8, 15.

10. Πυθαγορικαὶ ἀποφάςεις. Osann, l. l. 306.
11. Βίοι ἀνδρῶν. Mahne 20, 75. Hieronym. de vir. illustr. prooem. ap. Osann. p. 304. Daraus werden einzeln erwähnt: Πυθαγορικὸς βίος, Ἀρχύτου βίος, Cωκράτους βίος, Πλάτωνος βίος, Τελέςτου βίος.

III. Geschichte der musischen Kunst.

12. περὶ τραγῳδοποιῶν mehrere Bücher; das erste erwähnt von Ammon. s. v. ῥύεςθαι.
13. τὰ περὶ αὐλητῶν. Athen. 14, 634 D.
14. περὶ μουςικῆς mehrere Bücher; lib. I erwähnt von Plut. de mus. 15; lib. IV Athen. 14, 619 D. Wahrscheinlich gehört hierher auch das Citat ἐν τῷ δευτέρῳ τῶν μουςικῶν Plut. de mus. 17 und ἐν τοῖς ἱςτορικοῖς Plut. mus. 16.
15. Πραξιδαμαντείων mehrere Bücher; lib. I Osann, Anecdot. Rom. p. 5. 302. Harpocr. s. v. Μουςαῖος.

IV. Theorie der musischen Kunst.

16. περὶ ἀρχῶν. Lib. I ist erhalten.
17. ἁρμονικῶν ςτοιχείων. Lib. I und II erhalten.
18. περὶ μελοποιίας, in mehreren Büchern. Lib. IV citirt von Porphyr. 298.
19. περὶ τόνων. Porphyr. ad Ptol. 255.
20. δόξαι ἁρμονικῶν vgl. S. 44.
21. ῥυθμικῶν ςτοιχείων, wie es scheint in 3 Büchern; der Anfang von lib. II erhalten.
22. περὶ χρόνου πρώτου vgl. S. 60.
23. περὶ ὀργάνων, Ammon. s. v. κίθαρις. Auch unter dem Titel: τὰ περὶ αὐλῶν καὶ ὀργάνων. Athen. 14, 634 D.
24. περὶ αὐλῶν τρήςεως, in mehreren Büchern. Lib. I Athen. 14, 634 F.
25. περὶ τραγικῆς ὀρχήςεως, in mehreren Büchern. Etym. Magn. s. v. ςικίννις.
26. περὶ μουςικῆς ἀκροάςεως. Schol. Plat. ap. Mahne 111.

Unsicher περὶ ἀριθμητικῆς Mahne 109.

Wir beginnen mit den technischen Schriften.

Die Theorie der Harmonik (ἁρμονικὴ πραγματεία, ἡ περὶ τὸ ἡρμοςμένον πραγματεία) hat Aristoxenus in zwei umfasendeus Werken behandelt, zuerst in einem übersichtlichen

Grundriss unter dem Titel περὶ ἀρχῶν oder vielleicht περὶ ἀρχῶν ἁρμονικῶν, sodann in einer grössern Schrift, den στοιχεῖα ἁρμονικά. Von jenem ist uns das erste, von dieser das erste und zweite Buch erhalten. In den Handschriften führen diese Bücher folgende Titel:

Ἁρμονικῶν στοιχείων α΄ statt Περὶ ἀρχῶν α΄,

Ἁρμονικῶν στοιχείων β΄ statt Ἁρμονικῶν στοιχείων α΄,

Ἁρμονικῶν στοιχείων γ΄ statt Ἁρμονικῶν στοιχείων β΄,

und man ist demzufolge bis jetzt in dem Glauben, dass die drei Bücher einem einzigen Werke, nämlich den Stoicheia, angehören. Wir werden nachweisen, dass die Titel der Handschriften fehlerhaft und in der angegebenen Weise zu verändern sind. Der Fehler beruht auf dem Untergange der folgenden Bücher περὶ ἀρχῶν, der bereits in das fünfte Jahrhundert zu setzen ist. Denn schon Proclus ad Plat. Tim. III. p. 192 citirt das uns erhaltene erste Buch der ἀρχαί als πρῶτος τῆς ἁρμονικῆς στοιχειώσεως.[1]) Anders dagegen die älteren Schriftsteller. Claudius Didymus aus der Zeit Nero's, der dem Aristoxenus noch um 400 Jahre näher steht als Proclus, nennt in seiner Schrift über den Unterschied der Pythagoreer und Aristoxeneer, Porphyr. ad Ptol. p. 211, die Einleitung des jetzt sogenannten zweiten Buchs der Stoicheia „προοίμιον τοῦ πρώτου τῶν ἁρμονικῶν στοιχείων" und auch Porphyrius aus der Zeit des Diocletian citirt dasselbe Buch als πρῶτος τῶν ἁρμονικῶν στοιχείων Porphyr. l. l. p. 297 (vgl. Aristoxen. Harm. p. 45, 5) und führt dagegen das jetzt sogenannte erste Buch als „πρῶτος περὶ ἀρχῶν" an, ibid. p. 250 (vgl. Aristox. Harm. p. 14, 18). Ausserdem berichtet Porphyrius ad Ptol. p. 258, Aristoxenus sei von einigen seiner Nachfolger deshalb getadelt worden, weil er seine στοιχεῖα ἁρμονικά nicht mit der Lehre vom Tone, sondern mit den Tongeschlechtern begonnen habe; hieraus folgt, dass auch bei diesen „Nachfolgern des Aristoxenus" das jetzt vermeintliche zweite Buch der Stoicheia als Anfangsbuch der Stoicheia galt, dass dagegen das jetzt sogenannte erste Buch der Stoicheia damals einen andern Titel führte. Denn jenen Tadel konnten sie nur dann aussprechen, wenn in den ihnen vorliegenden Exemplaren der Stoicheia das jetzt sogenannte zweite Buch derselben den Anfang bildete: in diesem

1) Den Namen στοιχείωσις für στοιχεῖα führt auch die musikalische Schrift der Ptolemais Kyrenaika, Porphyr. ad Ptol. 207.

Buche nämlich fängt Aristoxenus in der That seine Betrachtung der harmonischen Elemente mit den Tongeschlechtern an und erklärt, dass es nicht nöthig sei, über die Natur des Tones zu reden; wäre damals das jetzt sogenannte erste Buch zu den Stoicheia gezählt worden, so würde der Tadel ganz unsinnig sein, da hier abweichend von den Stoicheia in der gewöhnlichen Weise mit der Betrachtung des Tones begonnen wird, also gerade so, wie es jene Nachfolger des Aristoxenus verlangen.

Aber nicht bloss Didymus, nicht bloss jene Tadler des Aristoxenus und Porphyrius, sondern auch Aristoxenus selber gibt an, dass das zweite und dritte Buch einem ganz andern Werke angehören, als das erste. Er stellt nämlich in dem jetzt sogenannten ersten Buche p. 28 die „στοιχεῖα“ als ein noch abzufassendes Werk hin, in welchem er einzelne Puncte ausführlicher erörtern wolle, und kann also jenes erste Buch nicht unter den Stoicheia begriffen haben. Der von Porphyrius angeführte Titel περὶ ἀρχῶν scheint sich in dem sinnlosen τῶν ἀρχῶν der Handschriften am Ende des ersten Buches erhalten zu haben: das Wort bildete vermuthlich einen Theil der den Titel wiederholenden Ueberschrift des uns verloren gegangenen folgenden Buches und ist aus dieser Stelle in die ohnehin verstümmelte letzte Zeile des Textes gekommen. Der denkende Leser kann zu demselben Resultate aber auch schon aus einer genauen Betrachtung des Inhalts der Bücher gelangen. Von den Einleitungen abgesehen, enthalten nämlich die zwei letzten Bücher zusammen denselben Stoff, welcher im ersten Buche enthalten ist, und zwar genau in derselben Ordnung, bloss die Behandlung ist verschieden. Folgende Tabelle, welche diesen Parallelismus darstellt, möge zugleich als Inhaltsangabe der drei Bücher dienen.

	Lib. I.	Lib. II. III.
Περὶ φωνῆς κινήσεως	p. 3, 5 — 15, 22	p. 44, 15 τὰ περὶ φωνῆς κτλ. ἀπολιμπάνωμεν.
Ὅρος καὶ διαιρέσεις διαστήματος καὶ συστήματος	p. 15, 23 — 19, 66	
Γένη	p. 19, 17 — 17, 29	p. 44, 21 — 44, 27
Περὶ συμφωνιῶν	p. 17, 30 — 21, 19	p. 44, 28 — 44. 36
Τονιαῖα διαστήματα	p. 21, 20 — 21, 31	p. 45, 35 — 46, 18
Αἱ τῶν γενῶν διαφοραὶ ὅθεν γίνονται	p. 21, 32 — 24, 2	p. 46, 19 — 50, 14
Περὶ τοῦ πυκνοῦ καὶ τῶν χροῶν	p. 24, 2 — 27, 14	p. 50, 15 — 52, 34
Περὶ τοῦ ἑξῆς	p. 27, 15 — 29 fin.	p. 52, 35 — 74 fin.

Dass ein Schriftsteller denselben Gegenstand in zwei verschiedenen Werken behandelt, das eine Mal kurz und übersichtlich, das andere Mal ausführlicher, ist ganz und gar nicht auffallend; aber unerhört würde es sein, wenn dies in einem und demselben Werke geschehen wäre. Dass dies letztere auch bei Aristoxenus nicht der Fall ist, zeigt auch die der ausführlicheren Fassung p. 30—34 vorausgeschickte Einleitung; sie schliesst nämlich mit den Worten: ἃ μὲν οὖν προδιέλθοι τις ἂν περὶ τῆς ἁρμονικῆς καλουμένης πραγματείας σχεδόν ἐστι ταῦτα. μέλλοντες δ' ἐπιχειρεῖν τῇ περὶ τὰ στοιχεῖα πραγματείᾳ δεῖ προδιανοηθῆναι κτλ. An dieser Stelle also will Aristoxenus seiner eignen Aussage zufolge die Stoicheia beginnen; also das vorausgehende erste Buch rechnet er nicht zu den Stoicheia.

Die ἀρχαί, d. h. die Grundzüge der Harmonik, denen wir hiermit ihren alten richtigen Titel zurückgeben, sind nicht bloss früher als die Stoicheia geschrieben (vgl. Aristox. p. 28), sondern überhaupt eine der frühesten Schriften des Aristoxenus über die Theorie der musischen Kunst. Denn am Schlusse der Einleitung p. 8 wird die Abfassung von Werken über die übrigen Disciplinen der musischen Kunst (Rhythmik, Organik, Orchestik u. s. w.) noch in Aussicht gestellt. Eine historische Schrift über die δόξαι ἁρμονικῶν, auf die sich Aristoxenus in den ἀρχαί öfters bezieht, war ihrer Abfassung vorausgegangen; aber vielleicht wurden beide Schriften zusammen herausgegeben. So erklärt sich, weshalb Aristoxenus jene Schrift über die Ansichten der Harmoniker mit den Worten ἐν τοῖς ἔμπροσθεν citirt, p. 2. 5. 6. 7. Er hatte dort die Schriften seiner Vorgänger beleuchtet und als höchst lückenhaft und ungenügend hingestellt und somit die Nothwendigkeit, ein die gesammte Harmonik umfassendes System darzustellen, nachgewiesen. Hier, in der darauf folgenden technischen Schrift, den Archai, macht er den ersten Versuch, die einzelnen Puncte der Harmonik gegenüber der Oberflächlichkeit seiner Vorgänger in aller Vollständigkeit darzulegen; es soll dies Werk aber weiter nichts, als eben nur eine empirische Darlegung des gesammten Stoffes sein, die philosophische Begründung des Empirischen behält er sich für ein später zu schreibendes Werk, die Stoicheia, vor. Daher ist unsere Schrift noch vorwiegend polemischer Natur: es handelt sich darum, die Disciplin der Harmonik aus ihrer bisherigen Beschränkung auf ein dürftiges Gebiet zu befreien und ihr das zu vindiciren, was ihr gehört. Nach einer kurzen Ein-

leitung, die das Verhältniss der Harmonik zu den übrigen musischen Künsten bestimmt und auf die Unvollständigkeit der bisherigen Bearbeitungen hinweist, gibt er zunächst eine Uebersicht aller in der Harmonik zu behandelnden Puncte, p. 3—8. Dann folgt die Ausführung derselben, überall mit Polemik gegen die Harmoniker und Organiker.[1]) Hiervon sind aber nur die in der obigen Tabelle angegebenen acht Capitel, mit denen das erste Buch abschloss, auf uns gekommen; die folgenden uns verlorenen Bücher enthielten die Erörterung der einfachen und zusammengesetzten διαστήματα, der aus ihnen gebildeten συστήματα, die μῖξις der Tongeschlechter, die Lehre von den φθόγγοι der einzelnen Systeme, die Tonregionen (τόποι), die dreizehn Transpositionstonarten (τόνοι) — denn alle diese Capitel sollen zufolge der p. 5 ff. angegebenen Inhaltsübersicht in den ἀρχαί behandelt werden. Hinweisungen auf diese späteren Partieen finden sich p. 5 und 23. Die Lehre von der Melopöie war ausgeschlossen. Was uns die Schrift interessant macht, sind besonders die eingestreuten historischen Notizen und die Angaben über den Gebrauch einzelner Tonweisen p. 19, über den Umfang der Instrumente p. 23 u. s. w., die in den streng dogmatischen στοιχεῖα viel seltener sind. Etwas wirklich Neues aber hat Aristoxenus nicht gegeben, wie schon Adrastus ap. Procl. ad Tim. 192 bemerkt; denn alle einzelnen Puncte seiner Schrift sind Sätze, die in den Kunstschulen der klassischen Zeit grösstentheils ganz in derselben Weise in der mündlichen Tradition den Schülern mitgetheilt wurden. Jene Schulkategorieen sind ziemlich äusserlicher Natur; denn auf das eigentliche Wesen der Kunst gehen sie nicht ein, sondern setzen durchweg das Verständniss der künstlerischen Praxis voraus. Wir können dem Aristoxenus nicht nachrühmen, dass er seinen Gegenstand in der That allseitig und geistvoll erfasst hätte: ihm gebührt nur das Verdienst, jene traditionellen Schulkategorieen zum ersten Male vollständig und in einer klaren und verständigen Weise schriftlich dargestellt zu haben. Wegen ihrer übersichtlichen und kurzen Darstellung gewährten die ἀρχαί den späteren Epitomatoren eine erwünschte Quelle für ihre Excerpte; die har-

1) Die Reihenfolge des Inhaltsverzeichnisses und der Ausführung weicht oft von einander ab; wir haben deshalb aber keine Corruptionen oder Umstellungen vorauszusetzen; in den Stoicheia findet sich eine ähnliche Ungleichmässigkeit zwischen dem Inhaltsverzeichnisse und der Ausführung.

monische Partie in der Architektur des Vitruv und im Anonymus *de musica* ist völlig daraus abgeschrieben.

Die Abfassung der harmonischen Stoicheia ist schon in den ἀρχαί p. 28 in Aussicht gestellt, aber sie sind wohl schwerlich unmittelbar nach jenem kürzeren Werke herausgegeben. Vor ihrer Herausgabe müssen vielmehr Gegenschriften gegen die ἀρχαί erschienen sein, gegen die sich Aristoxenus in den ϲτοιχεῖα zu vertheidigen Gelegenheit findet. Zudem wird es sich späterhin als wahrscheinlich herausstellen, dass Aristoxenus zwischen den ἀρχαί und ϲτοιχεῖα die Bücher περὶ μελοποιίας herausgegeben hat. Der Stoff der harmonischen Wissenschaft war in den ἀρχαί dargelegt; nunmehr sollte der positive Inhalt des ganzen Gebietes philosophisch begründet werden. Schon das Proömium bezeichnet diesen neuen Standpunct. Nach einer interessanten Erzählung von der verschiedenen Lehrmethode des Plato und Aristoteles stellt Aristoxenus die Forderung hin, dass Zweck und Umfang einer Disciplin gleich am Anfang scharf bestimmt werden müsse: die Wissenschaft der Harmonik, sagt er, — und dies ist für die richtige Würdigung des aristoxenischen Standpunctes vorzugsweise zu berücksichtigen — hat keinen praktischen Zweck; sie soll keine Compositionslehre, keine Unterweisung für Virtuosen sein, sondern sie ist eine rein theoretische Disciplin, die das thatsächlich Gegebene in seiner Nothwendigkeit erkennen lehrt. Wir haben einen empirischen Stoff, aber er ist nach inneren Gesetzen gestaltet, deshalb bedarf es sowohl der empirischen Beobachtung (ἀκοή, αἴϲθηϲιϲ), wie der rein logischen Deduction (διάνοια). Hieraus folgt die Methode der Untersuchung p. 33 ff., p. 43 ff. Bei der Bestimmung des Inhalts kommt es darauf an, das Mannigfaltige unter einheitliche Kategorieen zu bringen, und so werden hier denn sieben Haupttheile der Harmonik gesondert, während in den Archai eine losere Aneinanderreihung des Stoffs genügte. Die Haupttheile sind: 1) die Tongeschlechter; 2) die Intervalle; 3) die Töne; 4) die Systeme, d. h. die Quarten-, Quinten- und Octavengattungen; 5) die Transpositionstonarten; 6) die Metabole; 7) die Melopöie. Diese Ordnung blieb traditionell für die späteren Bearbeiter, nur dass diese dem dritten Abschnitte, der Lehre von den Tönen, die erste Stelle gaben und also hierin den Kritikern der aristoxenischen Stoicheia folgten, von denen Porphyr. ad Ptol. p. 258 berichtet.

Wie sich nun aber im Fortgange des Werkes die einzelnen Capitel jenen Hauptheilen unterordneten, können wir nicht mehr erkennen: wir besitzen in den beiden erhaltenen Büchern der Stoicheia nur die Ausführung der Lehre von den Tongeschlechtern und Intervallen, und diese beiden Puncte werden in steter Verbindung behandelt, so dass im Fortgange der logischen Deduction bald von den Tongeschlechtern, bald von den Intervallen die Rede ist, in derselben Aufeinanderfolge der einzelnen Puncte wie in den Archai. Wenn nun in den beiden ersten Büchern der Stoicheia dieselben Puncte enthalten sind, wie in dem ersten Buche der Archai, so ist das wohl nicht zufällig; vielleicht entsprachen immer zwei Bücher der Stoicheia einem einzigen der Archai. Der Umfang des Werkes scheint sehr bedeutend gewesen zu sein, denn die Lehre von den Intervallen ist mit dem zweiten Buche noch lange nicht abgeschlossen, sondern wurde in den folgenden fortgesetzt (die Lehre von den rationalen und irrationalen, von den einfachen und zusammengesetzten Intervallen). Wenn Aristoxenus in der Rhythmik p. 294 (vgl. p. 296. 281. 282) Citate aus den διαστηματικὰ στοιχεῖα bringt, so sind darunter eben die Bücher der harmonischen Stoicheia verstanden, welche von den διαστήματα handeln.

Schon aus dem Angeführten ergibt sich, dass die Art und Weise, in welcher Aristoxenus eine Logik der griechischen Harmonik gibt, für uns eine im Verhältniss zu dem Umfange der Bücher nur geringe Ausbeute liefert. Wir möchten Thatsachen erfahren, aus denen wir bei dem Mangel musikalischer Kunstdenkmäler das Wesen der griechischen Musik reconstruiren könnten. Aber Aristoxenus giebt solcher Thatsachen nur äusserst wenige; er ist hier ein Philosoph der abstractesten Art, der sich in logische Operationen mit den allereinfachsten musikalischen Begriffen, mit den allertrivialsten Elementen vertieft hat. Kännten wir nicht die hohe Bedeutung, welche die musische Kunst im Gesammtbewusstsein der griechischen Nation einnahm, wir würden kaum begreiflich finden, wie die hervorragendsten Denker in Speculationen dieser Art ihre Befriedigung finden konnten. Fast die ganze Intervallenlehre, soweit sie uns erhalten ist, handelt περὶ τοῦ ἑξῆς und dieser Abschnitt umfasst einen Theil des ersten Buches und das ganze zweite: dieser weite Raum ist mit nichts Anderem angefüllt, als mit dem Nachweise, dass innerhalb eines Tetrachords (einer Quarte) gewisse Tonintervalle aufeinander

folgen können, andere aber nicht: z. B. ein Halbton, ein Ganzton, ein Ganzton, — oder ein Halbton, ein Halbton, eine kleine Terz, — oder ein Viertelston, ein Viertelston, eine grosse Terz, — aber nicht ein Halbton, eine kleine Terz, ein Halbton u. s. w. Wir haben freilich festzuhalten, dass nur die von Aristoxenus gestatteten Tonfolgen in der Praxis der griechischen Musik vorkamen, die von ihm abgewiesenen Fälle nicht — aber die logischen Deductionen hierfür, die aus bestimmten, bereits erwiesenen musikalischen Sätzen entnommen sind, wie z. B. dem, dass die Quinte um einen Ganzton grösser ist als die Quarte, hätte er uns ersparen können.

Neben den genannten Werken über Harmonik wird nun noch eine Schrift über die Melopöie citirt, welche mindestens vier Bücher umfasst haben muss; denn aus dem vierten Buche derselben führt Porphyr. ad Ptol. p. 298 eine Stelle an, welche sich auf die Akustik im pythagoräischen Sinne bezieht. Da Aristoxenus in der Rhythmik die Bücher seiner harmonischen Stoicheia, welche von den Intervallen handeln, unter dem besondern Titel στοιχεῖα διαστηματικά citirt, so könnte man vermuthen, dass auch diese Bücher περὶ μελοποιίας ein Theil der harmonischen Stoicheia seien; indess führt uns das Verhältniss der ἀρχαί zu den harmonischen Stoicheia zu einer andern Ansicht. Wie wir aus dem Inhaltsverzeichniss beider Werke ersehen, war nicht in dem ersteren, wohl aber in dem letzteren die Melopöie als Schluss der harmonischen Wissenschaft behandelt. Die einzelnen Abschnitte beider Bücher stehen einander durchaus parallel und folgen in derselben Ordnung aufeinander; in dem einen werden die empirischen Thatsachen vorgetragen, in dem andern wird ihre logische Begründung gegeben. Bloss der Melopöie, welche den Schluss der harmonischen Stoicheia bildete, stand in den ἀρχαί kein analoger Abschnitt zur Seite, und so wird es denn wahrscheinlich, dass Aristoxenus, nachdem er die ἀρχαί herausgegeben, den hier fehlenden Abschnitt von der Melopöie in dem gleichnamigen Werke nachlieferte, um alsdann in den harmonischen Stoicheia sowohl den in den Archai, wie den in den Büchern von der Melopöie empirisch dargelegten Stoff nach seinen logischen Seiten zu behandeln.

§ 6.

Aristoxenus' Rhythmik und Metrik.

In der Einleitung zu den Archai, p. 8, verspricht Aristoxenus, die übrigen Disciplinen der musischen Kunst späterhin in stelbständigen Schriften zu behandeln. Von diesen sind die στοιχεῖα ῥυθμικά nachweislich früber als die harmonischen Stoicheia geschrieben, welche in ihnen mehrfach citirt werden. In der dem Mittelalter überkommenen Sammlung der Ueberreste antiker Schriftsteller über die musische Kunst hat sich auch ein Theil der rhythmischen Stoicheia des Aristoxenus erhalten. Johann Baptista Donius fand sie in dem vaticanischen Codex der Musiker und hatte die Absicht, sie mit einer Uebersetzung herauszugeben. Vgl. Donius De praestantia musicae veteris 1647 in dessen Opera musica, Vol. I. p. 136 und 190. Wie er sagt, waren damals noch drei, freilich lückenhafte Bücher vorhanden, eine Angabe, an deren Richtigkeit uns Zweifel erlaubt sind. Erst im Jahre 1785 gab Jacobus Morelli die ῥυθμικὰ στοιχεῖα nach dem vaticanischen und einem venetischen Codex heraus; jener enthielt damals nur den Anfang des zweiten Buches, und das Bruchstück des venetischen Codex war sogar noch eine oder zwei Seiten kürzer[1]).

Einen kurzen Auszug aus dieser Schrift besitzen wir von dem Byzantiner Michael Psellos aus dem zehnten Jahrhundert, wozu ein vollständigeres Exemplar als das im vaticanischen und venetischen Codex auf uns gekommene den Stoff geliefert hat. Denn nicht bloss aus dem uns fehlenden Theile des zweiten Buches, sondern auch aus dem ersten, ja vielleicht sogar auch aus dem dritten finden sich dort Fragmente, jedoch in einer andern Ordnung als in dem Originale. Soweit uns für die psellianischen Fragmente noch das Original vorliegt, stellt sich heraus, dass Psellos fast überall αὐτολεξεί, jedoch mit Ueberspringung von Sätzen excerpirt hat, und dasselbe müssen wir auch für die übrigen Fragmente annehmen, um so mehr, da uns für eine dieser letzteren Stellen ein Excerpt des Musikers Dionys von Halicarnass bei Porphyr. ad Ptol. 219 zu Gebote steht, welches mit dem psellianischen Fragmente genau übereinstimmt.

1) Aristidis oratio adversus Leptinem, Libanii declamatio pro Socrate, Aristoxeni rhythmicorum elementorum fragmenta, ex bibliotheca Veneta divi Marci nunc primum edidit Jacobus Morellius. Venetiis 1785.

Wir durften oben nicht verschweigen, dass dasjenige, was von Aristoxenus' Darstellungen des harmonischen Technikons auf uns gekommen ist, uns vielfach unbefriedigt lässt, und dass wir dort nur wenig finden von dem, was wir suchen, nur wenig Aufschluss über die harmonische Compositionslehre der Alten, dagegen viel von logischen Deductionen über die Nothwendigkeit und Vernünftigkeit gewisser fundamentaler Erscheinungen, was nach den Vorstellungen, welche wir Modernen uns von einer Darstellung des tonischen Theils der Musik machen, nicht eigentlich hierher gehört. Vielleicht würde dies Urtheil zu modificiren sein, wenn uns ausser den erhaltenen fundamentalen Anfangspartieen auch die übrigen Bücher vorlägen, in welchen Aristoxenus die für uns bei weitem interessanteren Puncte besprochen hatte; denn in den dürftigen Auszügen, die uns bei den Musikern der späteren Kaiserzeit daraus erhalten sind, ist sicherlich nur ein kleiner Theil der von Aristoxenus vorgetragenen Thatsachen, gleichsam nur die Capitel-Ueberschriften mitgetheilt.

Anders aber als über die harmonischen muss unser Urtheil über die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus ausfallen. Sollen wir den ersten Eindruck bezeichnen, den diese wenigen Blätter — denn mehr ist es nicht — auf uns machen, so müssen wir gestehen, dass uns fast Alles, was darin gesagt, fremd und unverständlich ist. Manche hier vorkommenden Termini technici, wie βάσις und κάτω χρόνος für den schweren Tacttheil, ἄνω χρόνος für den leichten Tacttheil, χρόνος πρῶτος für Achtelnoten, lassen sich in ihrer Bedeutung zwar unmittelbar aus dem Zusammenhange erkennen, aber der aristoxenische Sprachgebrauch einer grossen Zahl von sonst vulgären Wörtern ist uns unbekannt: ῥυθμός, σημεῖον, πούς, ποὺς ἀσύνθετος und σύνθετος, δακτυλικός, ἰαμβικός, παιωνικός, ἐπίτριτος, τριπλάσιος, διαίρεσις, σχῆμα, ἀλογία. Man versucht diesen Ausdrücken nach dem von den Metrikern uns geläufigen Sprachgebrauche irgend eine Bedeutung unterzulegen, und doch wird man später inne, dass diese Bedeutung nicht die richtige sein kann. Dies lässt sich für alle eben genannten Termini aus der gar nicht uninteressanten Geschichte der Erklärungsversuche, welche den aristoxenischen Fragmenten durch Böckh, G. Hermann, Feussner, Cäsar, Bartels, durch die beiden Verfasser dieses Werkes u. a. zu Theil geworden sind, nachweisen; es ist unter jenen Ausdrücken keiner, welcher gleich Anfangs richtig verstanden worden

wäre, die meisten von ihnen haben lange Zeit hindurch den verschiedenartigsten Anstrengungen, die sich schliesslich immer als verfehlt herausgestellt, Trotz geboten. Die beiden Verfasser dieses Werkes wollen sich keineswegs aus der Zahl der das Richtige verfehlenden Erklärer ausschliessen, sie dürfen indess annehmen, dass es, nach der durch Böckh wenigstens theilweise erkannten Bedeutung des ποὺς ἄλογος, die von ihnen gefundenen Erklärungen der Termini ποὺς δακτυλικός, ἰαμβικός und παιωνικός waren, welche für den grösseren Theil der aristoxenischen Fragmente das Verständniss gewährten. Bald darauf gelang es ihnen, die Bedeutung des Aristoxenischen ποὺς ἐπίτριτος festzustellen, und gleichzeitig damit machte H. Weil die noch wichtigere Entdeckung in Betreff der Aristoxenischen σημεῖα. Aber noch längere Zeit mussten die aristoxenischen Termini ποὺς σύνθετος und ἀσύνθετος, χρόνος ἄλογος, διαφορὰ ποδικὴ κατὰ διαίρεσιν und κατὰ σχῆμα, χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος, mit denen man längst fertig zu sein glaubte, ihrer richtigen Deutung entgegenharren. Wäre die aristoxenische Rhythmik vollständig erhalten, so hätten wir uns der grossen Mühe, für die aristoxenischen Termini die richtige Deutung zu finden, überheben können, da dieselben dann durch den Zusammenhang des Vorausgehenden und Nachfolgenden (auf beides wird häufig hingewiesen) sich von selber erklärt hätten. So hat es denn aber gar lange Zeit gedauert, bis das vollständige Verständniss des Erhaltenen ermöglicht worden ist.

G. Hermann, der den Werth der metrischen Tradition der Alten äusserst gering anschlägt (*metrici veteres utilitatem habent admodum exiguam, cum illa metrorum doctrina, quam poetae secuti sunt, propemodum cum ipsis poetis interierit)*, glaubt, dass es nur zwei Quellen gäbe, durch die sich unsere Kenntniss der antiken Metrik erweitern liesse, die rhythmische Tradition und die poetischen Denkmäler selber. *Omnino haec res ita comparata est, ut si quid novi exspectari possit, id aut a musicis et rhythmicis scriptoribus aut a diligenti poetarum tractatione videatur petendum esse. Utroque in genere plures infelices quam felices conatus numeramus. Nam musicorum r h y t h m i c a d o c t r i n a, q u a e t a m obscura e s t, ut n i s i r e p e r t o a l i q u o l i b r o q u a l e m A r i s t o x e n i d e e a r e f u i s s e s u s p i c a m u r, n o n v i d e a t u r p l a n e i n t e l l i g i p o s s e, non modo parum profuit iis qui ad hoc confugerunt, sed obfuit etiam.* Was Hermann von der Schwierigkeit des Verständnisses der erhaltenen rhythmischen

Fragmente sagt, davon redet er aus Erfahrung, denn für die meisten Sätze derselben hat auch er sich um eine Erklärung abgemüht. Aber es war dies eben ein Gebiet, welches nicht gleich im ersten Angriff zu bewältigen war, im Laufe der Zeit aber dennoch seine vollständige Erklärung gefunden hat, ohne dass wir in den Besitz der gesammten aristoxenischen στοιχεῖα ῥυθμικά oder eines ähnlichen Werkes gekommen sind. Wir stehen nicht an zu erklären, dass nunmehr endlich jede Zeile des von der aristoxenischen Rhythmik Erhaltenen ihre endgültige Interpretation gefunden hat, und der von G. Hermann geahnte Werth der rhythmischen Tradition bewährt sich aufs vollkommenste. Es ist auf diesen wenigen Blättern eine wahre Fülle der kostbarsten Schätze erhalten, die man nur richtig zu verwenden braucht, um die Fundamente für die rhythmischen Kunstnormen der alten Dichter dem grössten Theile nach wieder zu gewinnen. Dass wir den Verlust der übrigen Theile von Aristoxenus' Rhythmik zu beklagen haben, versteht sich freilich. Aber es liegt gerade in der streng mathematischen Methode des Aristoxenus, dass auch das auf uns Gekommene weit mehr an Material gewährt, als es dem Wortlaute nach enthält. Es sind dies gewissermaassen mathematische Exempel, für die in den auf uns gekommenen Blättern nur die Aufgabe gestellt und die Methode der Lösung angegeben ist, während es nunmehr unsere Sache ist, sie auszurechnen und dem sich ergebenden Facit ohne Bedenken die Bedeutung eines von Aristoxenus selber ausgesprochenen Satzes zu geben, falls wir richtig gerechnet haben. Für die Richtigkeit der Rechnung aber lässt sich immer die Probe anstellen.

So führt uns das, was von der aristoxenischen Rhythmik erhalten ist, in unserer Kenntniss der antiken Rhythmik ungleich weiter, als unsere Kenntniss der antiken Harmonik durch die ungleich grösseren Reste seiner harmonischen Schriften gefördert wird, ja es ist kein Paradoxon, dass uns eben durch jenes kurze Bruchstück der στοιχεῖα ῥυθμικά die musische Kunst der Alten nach ihrer rhythmischen Seite hin ungleich genauer bekannt ist, als die tonische oder harmonische Seite derselben trotz des gar nicht kleinen Umfangs der ganzen hierher einschlagenden alten Litteratur. Denn einmal, die rhythmische Seite der Musik ist gegenüber der tonischen dem Umfange der Doctrin nach ein gar kleines Moment. Sodann sind wir für die tonische Seite der alten μουσική, von kleinen Melodie-Resten abgesehen, lediglich

auf das angewiesen, was uns die harmonische Litteratur der Alten überliefert, während den uns durch Aristoxenus überkommenen Sätzen der rhythmischen Doctrin die Schätze der antiken Poesie als die erhaltenen rhythmischen Kunstdenkmäler zur Seite stehen. Und endlich ist auch dies zu bedenken, dass, wenn uns statt der erhaltenen Capitel der aristoxenischen Rhythmik eine andere gleich grosse oder noch grössere Partie überkommen wäre, dass diese alsdann für unsere Kenntniss der antiken Rhythmik schwerlich die gleiche Bedeutung haben würde. Denn es ist nicht der in der Erörterung fundamental-trivialer Begriffe der Rhythmik verweilende Anfang des aristoxenischen Werkes, der uns erhalten ist, es ist auch nicht eine sich in den Specialitäten eines einzelnen Abschnittes bewegende Partie, sondern derjenige Theil der στοιχεῖα ῥυθμικά, welcher nach der Erledigung der allgemeinen rhythmischen Begriffe, die auch unserer modernen Anschauung geläufig sind, einen grossen Theil der einzelnen rhythmischen Kategorieen in einer raschen Uebersicht zwar, aber doch mit so viel Andeutungen des Besonderen uns vorführt, als eben nöthig sind, um diejenigen, welche die aristoxenische Nomenclatur kennen, in der antiken Tactlehre völlig zu orientiren. Es ist ein nicht genug zu preisendes Glück des Zufalls, dass uns aus Aristoxenus gerade dieser die einzelnen Kategorieen der Tactlehre behandelnde Abschnitt erhalten ist.

Aristoxenus geht in seiner Darstellung der rhythmischen Sätze mit einer unerbittlichen Consequenz zu Wege. So sehr er auch bemüht ist, durch vorläufige Inductionen, durch Analogieen aus der Harmonik, durch kurze Anticipation des später ausführlicher Darzustellenden dem Leser zu Hülfe zu kommen, so streng verlangt er, dass wir uns genau an das halten, was er gesagt hat. Bei ihm Widersprüche oder auch nur Doppelsinnigkeit der Termini vorauszusetzen, das heisst geradezu diesen scharfen klaren Kopf, der seinen Stoff durchaus beherrscht und im Vollbesitze der gesammten Theorie und Praxis, sowie auch der Geschichte der musischen Künste ist, mit einem Mann wie Aristides verwechseln, der in allem von Aristoxenus das Gegentheil ist. Die Anordnung des Stoffes ist dasjenige, was wir im strengen Sinne ein System nennen. Es werden nicht, wie dies in der Harmonik bei ihm der Fall ist, die Thatsachen nach einer gewissen Zusammengehörigkeit an einander gereiht, es wird nicht von diesen Thatsachen zu allgemeineren Begriffen aufgestiegen, sondern die all-

gemeinsten und weitesten Kategorieen werden vorangestellt und diese fort und fort durch Aufnahme neuer Momente verengt und concreter gemacht. Der erste Anbeginn will uns freilich zu abstract, zu wenig handgreiflich erscheinen. Hier wird auf Grundlage der aristotelischen Kategorieen von εἶδος und ὕλη eine strenge Sonderung zwischen dem Rhythmus an sich und dem Rhythmizomenon, d. h. dem nach den verschiedenen musischen Künsten verschiedenen Substrat, an welchem der Rhythmus zur Erscheinung kommt, vollzogen. Wie nun Aristoxenus vom Abstracten zum Concreten fortschreitet, davon geben in dem uns erhaltenen Fragmente namentlich seine διαφοραί der Tacte ein überraschendes Beispiel. Die Tactgrössen werden aus den abstracten Verhältnisszahlen der drei Rhythmengeschlechter in der Weise entwickelt, dass sie für jede Tactart bis zu einer Grenze geführt werden, die durch unser erfahrungsmässiges rhythmisches Gefühl bestimmt wird, „grössere Tacte dieser oder jener Art können wir nicht mehr als Einheit überschauen". Wir brauchen dem Aristoxenus hier nur unbedingt zu folgen, dann sehen wir uns schliesslich in den Besitz der antiken Theorie von der rhythmischen Reihe gesetzt. Von dem μέγεθος und γένος der Tacte aus wird dann in immer concreterer Weise von einer διαφορά zur anderen, zu einem immer reicher und vielseitiger gestalteten Leben fortgeschritten διαφορὰ τῶν ἀσυνθέτων καὶ συνθέτων ποδῶν, διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν, κατὰ σχῆμα, κατ' ἀντίθεσιν. Für unseren modernen Geist hat diese synthetische Methode, die wir hier einen Peripatetiker mit wirklicher Eleganz anwenden sehen, etwas ausserordentlich Anziehendes. Freilich war das in seinen Einzelnheiten mathematisch fest zu bestimmende Gebiet der Rhythmik gerade dasjenige, wo sich diese Entwickelung am leichtesten vornehmen liess. Die von Aristoxenus in der Harmonik für die διαστήματα und συστήματα aufgestellten διαφοραί sind weit äusserlicherer Natur.

Wir haben hier das individuell Aristoxenische in der aristoxenischen Rhythmik zu charakterisiren gesucht, d. h. die Methode der Darstellung. Hierin hat Aristoxenus einen von seinen Vorgängern oder, was dasselbe ist, von der bis zu seiner Zeit vulgären Gliederung der rhythmischen Kategorieen wohl ganz verschiedenen Weg eingeschlagen. Darauf deutet, was er selber in einem Fragmente von seiner Differenz mit den παλαιοί in Beziehung auf die rhythmische Maasseinheit sagt, die von den frühe-

ren in die cυλλαβή, von ihm selber in den χρόνος πρῶτος gesetzt wird. Χρόνος πρῶτος, ῥυθμιζόμενον, χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν σύνθετος und ἀσύνθετος, χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος sind wahrscheinlich von Aristoxenus geschaffene Kunstausdrücke. Aber die Thatsachen der rhythmischen Kunst, die hiermit bezeichnet sind, sind alt. Aristoxenus will nicht etwa neue Gesetze aufstellen, wie der rhythmische Künstler rhythmisiren soll, so wenig wie es Aristoteles' Absicht ist, in seiner Poetik dem Dichter Vorschriften über die Behandlung des Inhaltes zu geben. Er legt vielmehr die rhythmischen Normen dar, welche die Praxis seiner und namentlich die Zeit des fünften Jahrhunderts, die er als die eigentlich klassische Zeit der μουσική hinstellt, befolgte. Denn in dieser Beziehung sehen wir ihn nicht den Geschmack des Aristoteles theilen, der sich offenbar mehr zu den neueren als zu den älteren Dichtern hingezogen fühlt. Aristoxenus weist sonst wiederholt auf Aeschylus, Pratinas, Simonides, Pindar als die mustergültigen Vorbilder der klassischen Kunst hin, er zeigt es an Beispielen seiner Zeit, wie äusserst vortheilhaft ein Anschluss an die alte Compositionsweise auch auf die neueren Künstler wirke. Es kann keine Frage sein, dass sich die aristoxenische Darstellung der Rhythmik wesentlich auch auf die eigentlich klassische Periode der Kunst bezieht, wenn auch für dasjenige, was uns von seinen cτοιχεῖα ῥυθμικά erhalten ist, wohl kaum von einer solchen Differenz die Rede sein kann. Aristoxenus ist so weit davon entfernt, etwa ein bloss ideales System der Rhythmik aufzustellen, dass er vielmehr für seine Auffassungen weit strenger als es nöthig und nützlich war, an der einmal bestehenden Art der Praxis festhält. Dies zeigt sich in dem uns erhaltenen Theile seines Werkes namentlich in zwei Puncten. Einmal in dem Festhalten der bei den Griechen üblichen, uns ganz fremden Tactirmethode, wonach jeder einfache Tact (auch der drei- und fünfzeitige) in nur zwei*), jeder grössere fünftheilige πούς (z. B. der $^5/_4$-Tact) nicht in fünf, sondern nur in vier Tacttheile zerfällt. Hierin liegt wohl unmöglich ein aus der Natur des Rhythmus fliessender Grund, Aristoxenus aber sucht ihn aufzufinden (diese

*) So eben werde ich darauf aufmerksam gemacht, dass die antike Weise, den ungeraden einfachen Tact durch nur zwei Tactschläge zu bezeichnen, den ἡγεμόνες der heutigen μουσική κατάστασις keineswegs fremd ist; auch Rietz tactirt bei rascherem Tempo den $^3/_4$-Tact mit nur Einem Niederschlage und Einem Aufschlage.

Stelle, worauf p. 292 hingedeutet, ist uns nicht erhalten, doch wird die Angabe des Grundes schwerlich eine weniger äusserliche gewesen sein, als z. B. die für ähnliche Erscheinungen in der Harmonik angegebenen Gründe, z. B. περὶ τοῦ ἑξῆς Harm. 2, 52—3, fin.). Sodann zeigt es sich im Festhalten des eigenthümlichen Verfahrens der antiken Praxis, nach welchem der Auftact (Hermanns Anakrusis) nicht vom folgenden schweren Tacttheile abgesondert, sondern mit diesem zu einem einheitlichen „πούς“ zusammengefasst wurde, eines Verfahrens, das um so weniger zu billigen ist, weil es die Statuirung einer epitritischen Tactart, die nur der Reflexion, aber nicht der Wirklichkeit angehörte, zur Folge hatte. Hier wäre es besser gewesen, wenn sich Aristoxenus mit grösserer Freiheit der Anschauung über die traditionelle Praxis hinweggesetzt hätte und zur Erkenntniss der wirklichen Natur dieser rhythmischen Verhältnisse vorgedrungen wäre.

Ausser den στοιχεῖα ῥυθμικά besitzen wir auch noch aus einer späteren rhythmischen Schrift des Aristoxenus ein Fragment. Sie führt nach Porphyrius den Titel: περὶ τοῦ πρώτου χρόνου und scheint, nach der Verschiedenheit der Form zu urtheilen, die sich zwischen diesem Fragment und den στοιχεῖα ῥυθμικά zeigt, ein Abschnitt eines der aristoxenischen Sammelwerke gewesen zu sein. Wir werden im folgenden § darauf zurückkommen.

Noch drei Fragmente metrischen Inhalts sind von Aristoxenus zu erwähnen: Dion. de comp. verb. 14 über die Classification der Sprachlaute, Mar. Vict. 2506 über das Ende der Metra, ib. 2514 über die χῶραι des dactylischen Hexameters. Von diesen könnte das erste dem ersten Buche der Rhythmik angehören, denn auch die „παλαιοὶ ῥυθμικοί“ behandelten vor der Erörterung der Rhythmen die Sprachlaute. Schwerer wird es, für das zweite und dritte Fragment eine Stelle in den στοιχεῖα ἁρμονικά ausfindig zu machen. Doch ist nicht wahrscheinlich, dass Aristoxenus ausser der Rhythmik auch eine eigene Darstellung der Metrik gegeben hat, der dieselben entlehnt wären. Es würden sonst sicherlich weitere Notizen von derselben auf uns gekommen sein.

Nach diesen Ausführungen wird es nicht mehr fraglich erscheinen können, dass die rhythmischen Sätze des Aristoxenus für die antike Metrik eine Quelle von unbedingter Autorität sind.

Sie sind es, weil es Sätze des Aristoxenus sind, eines Mannes, der von den Rhythmen der alten Dichter als Augen- oder vielmehr als Ohrenzeuge redet, der die umfassendste Bildung auf diesem Gebiete der Kunst hat, der aufs schärfste zu beobachten versteht und seine allgemeinen, wenn wir wollen, seine philosophischen Kategorieen stets auf die Thatsachen der Wirklichkeit basirt. Wir werden nicht zu weit gehen, wenn wir als Princip festhalten, dass jede für die antike Metrik ausgesprochene Annahme unrichtig ist, wenn sie den rhythmischen Angaben des Aristoxenus widerspricht. Dies gilt sowohl für das, was die antiken Metriker, als auch für dasjenige, was neuere Forscher aufgestellt haben. Aber es hat die Rhythmik des Aristoxenus nicht bloss diese negative Bedeutung, sondern sie gibt, wie wir uns überzeugen werden, für den grössten Theil der metrischen Disciplin die positiven Fundamente. Der Bericht des Aristoxenus und die Denkmäler der alten Dichter selber sind die einzigen absolut maassgebenden Quellen der griechischen Metrik.

Ueber die Frage, ob die uns anfänglich so fremd anmuthenden und von der Tradition der späteren Metriker so vielfach abweichenden Kategorieen und Nomenclaturen der aristoxenischen Rhythmik die eigene Erfindung des Aristoxenus oder ob sie ihm aus der früheren Zeit traditionell überkommen sind, gibt eine Stelle am Ende der aristotelischen Metaphysik den willkommensten Aufschluss. Ich habe dieselbe erst jetzt, wo das Bisherige bereits gedruckt ist, kennen gelernt und trage keine Scheu zu gestehen, dass sie mir noch ferner unbekannt geblieben wäre, wenn Th. Bergk, dem ich ja so manchen Fingerzeig für die richtige Auffassung der rhythmisch-metrischen Erscheinungen verdanke, mich nicht auf dieselbe aufmerksam gemacht hätte. Eine eingehende Erläuterung dieser Stelle kann erst in der dritten Abtheilung bei Gelegenheit der rhythmischen Periodenbildung gegeben werden.

§ 7.

Aristoxenus' σύμμικτα συμποτικά.

Neben denjenigen seiner Schriften, welche ihrem Titel zufolge die Theorie und die Geschichte der musischen Kunst behandelten, hat Aristoxenus auch in seinen Schriften vermischten Inhalts denselben Gegenstand vielfach besprochen. Eine beson-

dere Wichtigkeit nehmen unter diesen Werken für uns die σύμμικτα συμποτικά ein, von denen Athen. XIV, 631 E berichtet. Wir ersehen daraus, dass sie Gespräche enthielten, welche Aristoxenus mit seinen Schülern und Freunden über Musik gehalten hat. Plutarch Non posse beate vivi 13, 4 redet von einem συμπόσιον des Aristoxenus, worin er sich unterredet habe περὶ μεταβολῶν. Denn das geht aus Plutarchs Worten ἐν δὲ συμποσίῳ Θεοφράστου περὶ συμφωνιῶν διαλεγομένου καὶ Ἀριστοξένου περὶ μεταβολῶν hervor. Hiermit sind eben die σύμμικτα συμποτικά gemeint. Wir können demselben Werke mit Sicherheit eine nicht unbedeutende Zahl von längeren Fragmenten zuweisen. Nach jener Stelle des Athenaeus unterredete sich dort Aristoxenus über den Gegensatz der gegenwärtigen Musik zur alten classischen, deren treuer und entschiedener Anhänger er war. Der Geschmack des Publicums war zu seiner Zeit durch die Neuerungen des Philoxenus und Timotheus und die Monodieen des Theaters verdorben; die alte Kunst, wie sie durch Pindar, Pratinas, Simonides, Phrynichus und Aeschylus vertreten war, war in den grösseren Kreisen fast in Vergessenheit gerathen. Aber Aristoxenus wird nicht müde, seine Jünger immer von Neuem auf jene Muster hinzuweisen, und hier, in dem vertrauten Kreise mit seinen Anhängern, suchte er ihnen ein Bild jener alten wahren musischen Kunst zu entwerfen, überall mit Berücksichtigung des practischen Standpunctes. Er begann damit, dass er auf die Bewohner von Paestum hinwies, die unter ihren barbarischen Nachbarn selber zu Barbaren geworden und ihre hellenischen Sitten, ihre Sprache, ja selbst ihren hellenischen Namen vergessen hatten: aber an einem Tage im Jahre hielten sie ein Erinnerungsfest an die alte griechische Zeit, die jetzt dahin war, und gingen dann weinend und klagend auseinander. „So wollen auch wir", sagt Aristoxenus zu seinen Schülern und Freunden, „da das Theater immer mehr in Barbarei versinkt und die musische Kunst nur um die Gunst der Menge buhlt und immer mehr ihrem Untergange entgegeneilt, ein Erinnerungsfest an die alte μουσική halten". Dem Fortgange des Gesprächs gehört an, was Themistius Orat. 33. p. 364 Hard. berichtet:

Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς θηλυνομένην ἤδη τὴν μουσικὴν ἐπειρᾶτο ἀναρρωννύναι, αὐτός τε ἀγαπῶν τὰ ἀνδρικώτερα τῶν κρουμάτων καὶ τοῖς μαθηταῖς ἐπικελεύων τοῦ μαλθακοῦ ἀφε-

μένους φιλεργεῖν τὸ ἀρρενωπὸν ἐν τοῖς μέλεσιν. Ἐπειδὴ οὖν τις ἤρετο τῶν συνήθων·

„Τί δ' ἄν μοι γένοιτο πλέον ὑπεριδόντι μὲν τῆς νέας καὶ ἐπιτερποῦς ἀοιδῆς, τὴν δὲ παλαιὰν διαπονήσαντι;"

„Ἆισσῃ, φησί, σπανιώτερον ἐν τοῖς θεάτροις, ὡς οὐχ οἷόν τε ὂν πλήθει τε ἅμα ἀρεστὸν εἶναι καὶ ἀρχαῖον τὴν ἐπιστήμην."

Ἀριστόξενος μὲν οὖν καὶ ταῦτα ἐπιτήδευσιν μετιὼν δημοτικὴν παρ' οὐδὲν ἐποιεῖτο δήμου καὶ ὄχλου ὑπεροψίαν. Καὶ εἰ μὴ ὑπάρχοι ἅμα τοῖς τε νόμοις τῆς τέχνης ἐμμένειν καὶ τοῖς πολλοῖς ᾄδειν κεχαρισμένα, τὴν τέχνην εἵλετο ἀντὶ τῆς φιλανθρωπίας.

Wir gewinnen hierdurch nun die Einsicht, dass ein grosser Theil der Excerpte, aus welchen die dem Plutarch zugeschriebene Schrift περὶ μουσικῆς zusammengesetzt ist, jenen vermischten Tischreden des Aristoxenus über Musik entlehnt sind. Dahin gehört vor Allem Capitel 31, worin Aristoxenus an dem Beispiele eines Zeitgenossen, des Telesias von Theben, den Nachweis gibt, dass ein Musiker, der in den früheren Jahren nach den Mustern der klassischen Musik gebildet ist, auch selbst für den Fall, dass er sich späterhin der Schule des Timotheus und Philoxenus zugewandt hat, dann noch immer durch jene treffliche Grundlage sich vor den übrigen Virtuosen und Componisten auf das Rühmlichste auszeichnet. Ὅτι δὲ περὶ τὰς ἀγωγὰς καὶ τὰς μαθήσεις διόρθωσις ἢ διαστροφὴ γίνεται, δῆλον Ἀριστόξενος ἐποίησε. τῶν γὰρ κατὰ τὴν αὐτοῦ ἡλικίαν φησὶ Τελεσίᾳ τῷ Θηβαίῳ συμβῆναι νέῳ μὲν ὄντι τραφῆναι ἐν τῇ καλλίστῃ μουσικῇ καὶ μαθεῖν ἄλλα τε τῶν εὐδοκιμούντων καὶ δὴ καὶ τὰ Πινδάρου τά τε Διονυσίου τοῦ Θηβαίου καὶ τὰ Λάμπρου καὶ τὰ Πρατίνου καὶ τῶν λοιπῶν, ὅσοι τῶν λυρικῶν ἄνδρες ἐγένοντο ποιηταὶ κρουμάτων ἀγαθοί· καὶ αὐλῆσαι δὲ καλῶς καὶ περὶ τὰ λοιπὰ μέρη τῆς συμπάσης παιδείας ἱκανῶς διαπονηθῆναι· παραλλάξαντα δὲ τὴν τῆς ἀκμῆς ἡλικίαν οὕτω σφόδρα ἐξαπατηθῆναι ὑπὸ τῆς σκηνικῆς τε καὶ ποικίλης μουσικῆς, ὡς καταφρονῆσαι τῶν καλῶν ἐκείνων, ἐν οἷς ἀνετράφη, τὰ Φιλοξένου δὲ καὶ Τιμοθέου ἐκμανθάνειν, καὶ τούτων αὐτῶν τὰ ποικιλώτατα καὶ πλείστην ἐν αὐτοῖς ἔχοντα καινοτομίαν· ὁρμήσαντά τε ἐπὶ τὸ ποιεῖν μέλη καὶ διαπειρώμενον ἀμφοτέρων τῶν τρόπων, τοῦ τε Πινδαρείου καὶ Φιλοξενείου, μὴ δύνασθαι κατορθοῦν ἐν τῷ Φιλοξενείῳ γένει· γεγενῆσθαι δ' αἰτίαν τὴν ἐκ παιδὸς καλλίστην ἀγωγήν.

Wir müssen nun bei dieser Gelegenheit auf diese sogenannte Schrift des Plutarch näher eingehen. Sie zerfällt in zwei Theile: der erste, von Capitel 3 an, enthält die Rede eines Musikers Lysias, eines Technikers und Virtuosen, welcher in kurzer Uebersicht eine Geschichte der Musik von ihren Anfängen an bis zur Zeit des Krexos, Timotheus und Philoxenus gibt, freilich so, dass nur die Vertreter der Hauptentwickelungsepochen genannt werden. Er sagt selber von sich c. 13: ἡμεῖς γὰρ μᾶλλον χειρουργικῷ μέρει τῆς μουσικῆς ἐγγεγυμνάσμεθα. Auszüge aus der συναγωγῇ τῶν ἐν μουσικῇ des Herakleides, aus der Schrift des Glaukos περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν, des Aristoxenus περὶ μουσικῆς bilden den vorwiegenden Inhalt dieses Abschnitts. Der zweite Abschnitt besteht in einer Rede des jungen Soterichos, eines Schülers des Lysias, der aber mit dem Studium der Musik zugleich das der Philosophie vereint. Auf eine Einleitung, in der auf Grundlage der Mythologie der göttliche Ursprung der Musik dargethan wird, folgt das Lob der alten Musik im Gegensatz zur modernen; insonderheit wird nachgewiesen, dass die Beschränkung der Alten auf geringe Kunstmittel eine beabsichtigte sei, die nur zum Zweck habe, das ἦθος zu wahren. Zuerst, c. 15—17, wird die Stelle aus Plato's Republik p. 400 besprochen, in welcher er nur die dorische und phrygische Harmonie in seinem Staate zugelassen wissen will, unter wiederholter Verweisung auf die Werke des Aristoxenus περὶ μουσικῆς und auf dessen ἱστορικὰ τῆς ἁρμονικῆς ὑπομνήματα; — ferner c. 18 und 19 die ὀλιγοχορδία im σπονδειάζω τρόπος des Olympos: eine Partie, welche sich schon durch den Ausdruck als Excerpt verräth, denn es ist häufig die indirecte statt der directen Rede gebraucht; — dann c. 20 u. 21 der Nachweis der alten beabsichtigten Einfachheit bei Aeschylus, Phrynichus und anderen alten Meistern, während bei ihnen in der Rhythmik eine grosse Mannigfaltigkeit herrschte. — Cap. 22 bis 25: der Nachweis, dass Plato trotz jener von ihm verlangten Beschränkung der Musik ein tüchtiger Harmoniker gewesen sei, mit der Erklärung der Psychogonie im Timaeus. — Cap. 26 und 27: die alte Musik bezog sich wesentlich auf die παιδεία, die neuere sei eine θεατρικὴ μοῦσα, welche keinen andern Zweck hat, als die Belustigung der Menge. — Cap. 28 und 29: der Einwurf, dass auch die ältesten musischen Künstler: Terpander, Archilochus, Polymnastos, Olympos, bereits Neuerungen in der Musik hervorgerufen, wird dahin berichtigt, dass alle diese Aelteren

immer das σεμνόν und πρέπον bewahrt hätten, was von den Neuerungen des Melanippides, Philoxenus und Timotheus nicht in gleicher Weise gesagt werden kann. Dann folgt Cap. 31: die bereits oben berücksichtigte Stelle des Aristoxenus, welchen Nutzen es bringe, wenn man in seiner Jugend nach alten Mustern sich gebildet hat, auch für den Fall, dass man sich später dem Stile des Philoxenus und Timotheus zuwende.

Mit Ausscheidung dessen, was hier in den beiden Stellen über Plato's Verhältniss zur Musik gesagt ist, stehen die einzelnen Capitel dieses Abschnitts in einem ganz genauen Zusammenhange; es ist überall die Hervorhebung der klassischen Kunst im Gegensatz zu dem Standpunct des Timotheus und Philoxenus und der neuen Theatermusik betont. Zwar nur für das letzte Capitel ist Aristoxenus, d. h. dessen σύμμικτα συμποτικά, als Quelle angeführt; aber es ergibt sich aus dem nachgewiesenen Zusammenhange, dass auch die früheren hiermit in Zusammenhang stehenden Capitel aus derselben Quelle entlehnt sein müssen.

Dann folgen Vorschriften für den Musiker, Capitel 32—37: εἰ οὖν τις βούλεται μουσικῇ καλῶς καὶ κεκριμένως χρῆσθαι, τὸν ἀρχαῖον ἀπομιμείσθω τρόπον. Die einzelnen Vorschriften sind hier in ihrer Reihenfolge sehr durcheinander geworfen und es ist schwer, die Ordnung, welche sie im Originale eingenommen haben, wieder herzustellen*). Das Original aber ist kein anderes, als wiederum Aristoxenus, wie wir deutlich aus Capitel 34 sehen. Es heisst hier, dass die Alten nur von einem einzigen Tongeschlecht gehandelt hätten: „ἐπειδή περ οὔτε περὶ χρώματος, οὔτε περὶ διατόνου οἱ πρὸ ἡμῶν ἐπεσκόπουν, ἀλλὰ περὶ μόνου τοῦ ἐναρμονίου." Der Verfasser, der sich hier mit ἡμεῖς bezeichnet, ist Aristoxenus selber, der, wie er an einer andern Stelle (Harmonik p. 2) ausführlich auseinander setzt, zuerst auch das diatonische und chromatische Tongeschlecht in seine πραγματεία aufgenommen hat, während die früheren ἁρμονικοὶ nur das enharmonische berücksichtigt hätten. Mit Unrecht hat ein neuerer Herausgeber der plutarchischen Schrift diese Stelle des Capitel 34 als eine Interpolation aus Aristoxenus bezeichnet; vielmehr ist dieser ganze Abschnitt eine Compilation aus Aristoxenus

*) Ein Versuch, die ursprüngliche Ordnung zu restituiren, ist in des Verfassers vor Kurzem erschienenen Ausgabe der in Rede stehenden Schrift gemacht worden.

und zwar aus den cύμμικτα cυμποτικά, in denen sich Aristoxenus wohl das Recht nehmen durfte, seine bereits in den Archai dargelegten Erweiterungen der Harmonik hier kürzlich in Erinnerung zu bringen. Auch vieles Einzelne in dieser Auseinandersetzung verräth den Aristoxenus; so der bisher unverstandene Gegensatz Capitel 36 τὰ μὲν τῶν κρινομένων τέλεια, τὰ δὲ ἀτελῆ. Was hier τέλεια oder τέλοc genannt wird, ist der aristotelische Begriff des τὸ τοῦ ἕνεκα oder des τέλοc, die *causa finalis*, der Zweck.

Daran schliessen sich noch zwei Capitel, 38 und 39, welche gegen die Ungenauigkeit und die Unwissenheit der jetzigen Musiker gerichtet sind, die da behaupten, es gebe überhaupt kein enharmonisches Tongeschlecht; denn man vermöchte ja die enharmonische δίεcιc nicht zu hören. Da wird ihnen nachgewiesen, dass sie sogar bei ihrem gewöhnlichen Spielen genug irrationale Diastemata hören liessen, nämlich Diasteme von 3, 5 und 7 Diesen.*) Diese letzteren sind wiederum gerade die Grössenbestimmungen, welche Aristoxenus gegeben hat und welche von den Späteren, wie Ptolemaeus, als die dem Aristoxenus eigenen Berechnungen angesehen werden. Es ist nicht etwa Plutarch, sondern Aristoxenus selber, der hier das von ihm aufgestellte Intervallsystem in der Praxis seiner Zeitgenossen, trotzdem dass sie das Vorkommen jener Intervalle leugneten, nachzuweisen versucht. Auch hier finden sich wiederum Ausdrücke, welche ganz individuell aristoxenisch sind; so setzt z. B. der Satz εἶτα καὶ τὸ μὴ δύναcθαι ληφθῆναι διὰ cυμφωνίαc τὸ μέγεθοc die Definition, welche Aristoxenus Harmonik p. 24 gegeben hat, voraus τὸ μὲν οὖν διὰ τεccάρων . . . ἐν τοῖc διὰ cυμφωνίαc λαμβανομένοιc λέγεται.

So hätten wir denn in diesem ganzen zweiten Abschnitt der plutarchischen Schrift mit Ausnahme der beiden Stellen über Plato Excerpte aus Aristoxenus und zwar aus den cύμμικτα cυμποτικά. Die Worte des Aristoxenus sind unverändert; nur hat sich der

---

*) Zudem berichten die Symp. quaest. des Plutarch 7, 8, 1: ταῦθ' οἱ μὲν αὐcτηροὶ καὶ χαρίεντεc ἠγάπηcαν ὑπερφυῶc, οἱ δὲ ἄνανδροι καὶ διατεθρυμμένοι τὰ ὦτα δι' ἀμουcίαν καὶ ἀπειροκαλίαν οὕc φηcιν Ἀριcτόξενοc χολὸν ἐμεῖν, ὅταν ἐναρμονίου ἀκούcωcιν, ἐξέβαλλον. Wir wissen also, dass Aristoxenus von dem Widerwillen der Musiker gegen die enharmonische Tonart gesprochen hat, und wir werden wohl Recht haben, wenn wir das uns hiermit überkommene Fragment demselben Abschnitt zuweisen, welchem das vorliegende Excerpt c. 38 und 39 entnommen ist.

Epitomator Verkürzungen und Umstellungen erlaubt, durch die er die Klarheit gerade nicht gefördert hat. Aber auch von jenen beiden Stellen über Plato beruht wenigstens die erste zum grössten Theile auf dem in ihr mehrfach citirten Aristoxenus.

Woher die drei folgenden Capitel über die χρῆϲιϲ μουϲικῆϲ stammen, mit denen Soterichos seinen Vortrag beendet, lassen wir dahingestellt. Die beiden Schlusscapitel des ganzen Werkes gehören ebenso wie die beiden Anfangscapitel dem Compilator selber an. Das Ganze ist der Erstlingsversuch eines platonisirenden Musikers, welcher noch nicht gereift genug ist, etwas Eignes zu schreiben und deshalb zu den Werken Anderer seine Zuflucht nimmt. Den ersten Theil der Arbeit hat er aus Heraklides Ponticus und einer historischen Schrift des Aristoxenus zusammengestellt — die Citate, die er aus Glaukos von Rhegium beibringt, stammen ohne Zweifel ebenfalls aus Heraklides —; den zweiten Theil hat er aus den ϲύμμικτα ϲυμποτικά des Aristoxenus abgeschrieben. Es war dies jedenfalls viel besser, als wenn er etwas Eignes geliefert hätte, da er auf diese Weise uns in seinen Excerpten einen höchst bedeutungsvollen, wenn auch nur kurzen Theil der alten musischen Litteratur überliefert hat. Wir werden fortan diese so ausserordentlich inhaltreiche Schrift ihrem bei weitem grössten Theile nach unter die Fragmente des Aristoxenus aufzunehmen haben, und wir besitzen nunmehr von vier aristoxenischen Werken ziemlich bedeutende Bruchstücke: von den ἀρχαί das erste Buch, von den ϲτοιχεῖα ἁρμονικά die zwei ersten Bücher, sodann Fragmente aus den ϲτοιχεῖα ῥυθμικά und den ϲύμμικτα ϲυμποτικά.

Gehen wir zu den ϲύμμικτα ϲυμποτικά zurück. Was uns Athenaeus, Themistius und der grösste Theil der zuletzt besprochenen Excerpte daraus mittheilt, behandelt den Gegensatz der alten classischen Kunst zur musischen Kunst des aristoxenischen Zeitalters. Es ist von höchstem Interesse, den Aristoxenus, in dem wir in den vorausgehenden Werken nur den speculativen Techniker gesehen haben, nunmehr in der individuellen Stellung kennen zu lernen, welche er zur praktischen Kunstrichtung einnahm. Hier zeigt er sich nicht als Peripatetiker, sondern die Grundlage, die ihm durch die Pythagoreer gegeben wurde, hat sich hier in ihrer ganzen Treue bewahrt. Er ist ein Anhänger des Alten, und fast jeder Satz der herbeigezogenen Fragmente zeigt, wie sehr gerade hier sein innerstes Gemüthsleben bewegt

wird. Dem verderbten Kunstgeschmack, der sich seit der Zeit des peloponnesischen Krieges immermehr geltend machte, erklärt er in gleich erbitterter Weise den Krieg, wie vordem Aristophanes als Wächter der alten klassischen Musik dieselbe Richtung bekämpft. Denn die von Aristophanes so arg angefeindete musische Kunst des Euripides ist ganz dieselbe, wie die σκηνικὴ μουσική, als deren Gegner Aristoxenus auftritt; ist es ja Euripides, der die Monodieen der σκηνή zum Centralpuncte der ganzen Tragödie gemacht hat. Daher kommt es, dass Aristoxenus von den Vertretern der tragischen Musik den Aeschylus und Phrynichus, nicht aber den Euripides und Sophokles erwähnt; denn auch Sophokles hat sich ja schliesslich, wenn auch immer noch mit einer gewissen Masshaltigkeit, der neueren Richtung des Euripides angeschlossen, wie uns die Monodieen der Trachinierinnen, des Philoktet und des Oedipus Koloneus zeigen. Aristoxenus hat sogar den Sophokles geradezu als Neuerer in der σκηνικὴ μουσική bezeichnet, indem er sagt, er habe zuerst unter den athenischen Künstlern die phrygische Melopöie in die ἴδια ᾄσματα, d. h. die skenischen Monodieen (vgl. Aristot. Poët. 12) eingeführt. Aristoxenus in der Vit. Sophocl. p. 8 Dindorf. Wenn Aristoxenus fernerhin von den älteren Künstlern sagt, dass sie „φιλόρρυθμοι“ gewesen: „τῇ γὰρ περὶ τὰς ῥυθμοποιίας ποικιλίᾳ οὔσῃ ποικιλωτέρᾳ ἐχρήσαντο οἱ παλαιοί“ (Plut. Mus. 21), so redet er von der rhythmischen Mannigfaltigkeit der äschyleischen Chorgesänge im Gegensatze zu den eintönigen, fast nur in Logaöden sich bewegenden Chorliedern des Euripides und Sophokles. Die durch diese beiden Tragiker geschaffene σκηνικὴ μουσική aber steht im unmittelbarsten Zusammenhange mit den Compositionen der von ihm gleichfalls bekämpften Nomen- und Dithyrambendichter neuern Stils, welche durch Timotheus und Philoxenus bis zum Extrem erhoben wurden. Den Lyrikern dieser Art stellt er den Pindar, Pratinas und Simonides als klassische Muster gegenüber. Mit einem Worte: es ist die musische Kunst aus der Zeit der Perserkriege, in welcher Aristoxenus gleich dem Aristophanes das ewige Musterbild erblickt. Jene alte Musik war zwar dem grössern Publikum immer mehr entrückt worden und selbst die späteren Aufführungen äschyleischer Dramen hatten dem neuern Geschmack Rechnung tragen müssen: denn wie wir aus Quintil. Inst. X, 1, 66 wissen, wurden sie als „*correctae*“ auf die Bühne gebracht, mit neu eingelegten melischen Partien, wie in den sämmtlichen, von einem spätern

Aeschyleer herstammenden Cantica des Prometheus. Aber der Kunstsinn der gebildeten Musiker, von denen Aristoxenus eine Anzahl namhaft macht, hatte im engern Kreise jene classischen Compositionen noch immer mit warmer Liebe gehegt und vor dem Untergange gerettet, wie denn ja Aristoxenus' Zeitgenosse Telesias von Theben in der καλλίστη μουσική des Pindar, des Dionysios von Theben, des Lampros, des Pratinas und anderer klassischen Meister unterwiesen war (Plut. Mus. 31). Dies ist der Standpunct, den Aristoxenus als Kunstkritiker einnimmt; er sucht auch praktisch auf jene classische Musik durch Lehre und Schriften zurückzulenken und dem seit dem peloponnesischen Kriege datirenden Verfall der musischen Kunst entgegen zu arbeiten. Der Standpunct des Aristoxenus, auf welchem er uns hierdurch entgegentritt, ist sicherlich von nicht geringerer Bedeutung, als die Stellung, welche er als Techniker einnimmt. Wir sehen daraus einerseits, dass die positiven Daten, die er uns in seiner Musik, Harmonik und Rhythmik gibt, sich wesentlich auf die alte griechische Kunst beziehen, und dass wir durch sie vor Allem den von Pindar, Aeschylus und ihren Zeitgenossen innegehaltenen Kanon zu erblicken haben; andererseits aber sehen wir, dass das Urtheil, welches die neueste Zeit über die formale Kunstvollendung des Aeschylus im Gegensatz zu Sophokles und Euripides durch ein eingehendes Studium der metrischen Composition dieser Dichter gefällt hat, genau in derselben Weise durch eine der gewichtigsten Stimmen unter den alten Kunstkritikern vertreten war.

Die durch Capitel 32—36 gebildete Partie der plutarchischen Schrift De musica scheint sich, wie aus dem ersten Satze hervorgeht, unmittelbar an jenen Abschnitt über den Gegensatz der alten und neuen Musik angeschlossen zu haben; es sind Kunstregeln, die sich hauptsächlich auf das ἦθος, auf die οἰκειότης, den Charakter der einzelnen Tonarten, Rhythmen u. s. w. beziehen; unter sich machen sie wieder ein zusammenhängendes Ganze aus, einen zweiten Abschnitt der σύμμικτα συμποτικά. Schade, dass durch die Willkür, mit welcher der Compilator das Zusammengehörige auseinander gerissen und versprengt hat, das allseitige Verständniss dieser höchst wichtigen Kunstregeln so sehr erschwert wird. Ein dritter Abschnitt desselben Werkes ist es, auf den sich Plut. Non posse suaviter vivi XIII, 4 bezieht, wenn er sagt, dass Aristoxenus sich im Symposion περὶ μεταβολῶν unterhalten hätte. Die Lehre von der harmonischen μεταβολή

behandelte er in den στοιχεῖα ἁρμονικά p. 38 und ebenso die rhythmische μεταβολή in den rhythmischen Stoicheia. Nach Plutarch also wäre Aristoxenus auf dasselbe Thema noch einmal in den σύμμικτα συμποτικά zurückgekommen. Man könnte jenen Titel aber auch so verstehen, dass damit Veränderungen in der Geschichte der musischen Kunst gemeint seien, d. i. die Neuerungen, welche der alten klassischen Musik gegenüber aufgetreten waren. Dann wäre dies also der Titel für jenen bereits oben näher charakterisirten Abschnitt der σύμμικτα συμποτικά. Eine Entscheidung hierüber wird sich wohl schwer finden lassen. Indessen dürfen wir nichtsdestoweniger den Satz aussprechen, dass Aristoxenus in dem genannten Werke auch einzelne specielle Abschnitte der musischen Technik, die er bereits in anderen Schriften dargestellt, mit seinen Freunden und Zuhörern besprochen hat. Veranlassung dazu gab die Polemik, welche die früheren Werke des Aristoxenus erfahren hatten. Hierher gehört die Abhandlung περὶ τοῦ πρώτου χρόνου, woraus Porphyr. ad Ptol. p. 255 u. 256 ein längeres Bruchstück mittheilt. Es ist diese Abhandlung nicht ein Theil seiner rhythmischen Stoicheia, wie man vermuthen könnte, denn dort ist in dem Capitel vom χρόνος πρῶτος entschieden keine Lücke. Aristoxenus spricht hier offenbar mit einem Andern, den er in der zweiten Person anredet und dem gegenüber er sich über einen Vorwurf, der ihm in Betreff seiner rhythmischen Stoicheia gemacht war, rechtfertigt. Nicht Musiker, sondern Philosophen (τὶς τῶν ἀπείρων μὲν μουσικῆς, ἐν δὲ τοῖς σοφιστικοῖς λόγοις καλινδουμένων) hatten ihn mit ähnlichem Grimm angegriffen, wie jener Gegner des Ibykus, von welchem dieser singt:

Ἐριδός ποτε μάργον ἔχων στόμα,
Ἀντία δῆριν ἐμοὶ κορύσσοι.

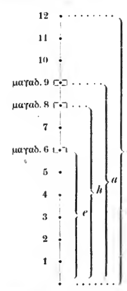
Aristoxenus hatte gesagt, dass der χρόνος πρῶτος, das fundamentale Zeittheil des Tactes, auf welchen jede andere rhythmische Grösse zurückzuführen ist, ἄπειρος, unbestimmt in seiner Zeitdauer sei. Da war von jenen Philosophen dem Aristoxenus eingewandt, dass dann auch die ganze rhythmische Disciplin auf dem Unbestimmten beruhte, mithin keine strenge Wissenschaft sein könne. Aristoxenus rechtfertigt nun vor einem der Schüler, mit denen er den Dialog der σύμμικτα συμποτικά führt und dem wie es scheint der von den Gegnern des Aristoxenus erhobene

Vorwurf in den Mund gelegt ist, die Rhythmik als Wissenschaft und zeigt die Unrichtigkeit jener Consequenz.

§ 8.

Die musikalische Akustik.

In der elementaren Natur ihrer Töne hat die Musik einen Zusammenhang mit der Physik, auf den auch die Musik-Theorieen unserer Tage gebührende Rücksicht nehmen. Noch weit mehr wandten die Theoretiker des Alterthums der musikalischen Akustik ihre Aufmerksamkeit zu, so dass die darauf sich beziehende Disciplin der ἐπιστήμη μουσική, das sogenannte φυσικὸν μέρος, vielfach als vornehmste und wichtigste von allen musischen Disciplinen angesehen wurde.



Der Philosoph und Mathematiker Pythagoras[1]) ist es, auf welchen die Anfänge der Akustik zurückgehen, die auch für die moderne Akustik noch immer die unverrückbaren Fundamente geblieben sind. Er nahm zwei Saiten von gleicher Länge und Dicke und beschwerte sie beide nacheinander mit verschiedenen Gewichten und ersah hieraus, dass sich die Töne auf bestimmte Zahlenverhältnisse zurückführen liessen. Dann brachte er unter einer einzigen aufgespannten Saite einen beweglichen Steg (μαγάδιον) an und schob denselben an verschiedene Stellen. Theilte derselbe die Saite in zwei gleiche Hälften, so gab jede derselben die höhere Octave der ungetheilten Saite an; verhielten sich die beiden durch den Steg geschiedenen Theile wie 2:3 (λόγος ἡμιό-

1) Der uns hierüber vorliegende Bericht der Neu-Pythagoreer Nicomach. mus. p. 10 und daraus bei Gaudentius p. 13, Iamblich. vit. Pyth. 1, 26; Macrobius somn. Scip. 2, 1; Boethius mus. 1, 10) enthält im Einzelnen grosse Irrthümer, für welche Pythagoras nicht verantwortlich gemacht werden darf. Die zunächst folgende Darstellung beschränkt sich auf den Theil dieses Berichts, der mit dem factischen Thatbestande übereinkommt.

λιος), so hörte man die Quinte (διὰ πέντε), — wie 3 : 4 (λόγος ἐπίτριτος), so hörte man die Quarte (διὰ τεςςάρων). Dies Instrument, κανών genannt, blieb in der Folge der wichtigste Apparat für akustische Untersuchungen. Pythagoras hatte die unter der Saite befindliche Fläche in zwölf gleiche Theile getheilt und erhielt hierdurch für die Octave, Quarte, Quinte und Prime als Maass der Saitenlänge die Zahlen 6, 8, 9, 12, welche also z. B. für die dorische Scala die Maasse der Saiten ausdrückten, welche bei gleicher Spannung und Dicke die Töne *e*, *h*, *a*, *e* angaben.

Da die Quinte um einen Ganzton höher ist als die Quarte, so ersah Pythagoras aus seinem Kanon auch das Zahlenverhältniss des Ganztons (τόνος), 8 : 9 (ἐπόγδοος λόγος).

Zu einer genauern Bestimmung der ganzen Scala sollten erst die späteren Pythagoreer bei grösserer Ausbildung des Kanons gelangen. Pythagoras glaubte sie dadurch finden zu können, dass er mit den erhaltenen Zahlen rechnete. Jedes Tetrachord (Quartensystem) enthielt zwei Ganztöne und einen Halbton. Er nahm für die beiden Ganztöne dieselben Intervallzahlen an, welche sich ihm für das Intervall *a h* ergeben hatten, 8 : 9,

4:3

e *f* *g* *a*.

9:8 9:8

Hieraus ergab sich dem Pythagoras durch Rechnung zunächst das Verhältniss $f : a = 9 . 9 : 8 . 8 = 81 : 64$, und indem er dann ferner dies Resultat mit der Gleichung $e : a = 4 : 3$ combinirte, so erhält er als Verhältniss des Halbton-Intervalls (λεῖμμα, oder wie man damals noch sagte, δίεςις)[2]):

$$e : f = 9 . 9 . 3 : 8 . 8 . 4 = 243 : 256.$$

Pythagoras konnte nun die ganze diatonische Scala, z. B. die dorische, durch Zahlen bestimmen:

4:3 4:3

βαρύ *e* *f* *g* *a* *h* *c* *d* *e* ὀξύ.

$\frac{256}{243}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{256}{243}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$

2) Ebenso gebrauchte man damals für διὰ τεςςάρων noch den alten Namen ςυλλαβά, für διὰ πέντε den Namen δι' ὀξειᾶν (vgl. das Fragment des Pythagoreers Philolaos bei Nicomach. Harm. p. 14 ff., Aristid. Quint. p. 17, Hesych. i. v. δι' ὀξειᾶν.

Der forschende Geist des Alterthums hat wohl über keine wissenschaftliche Entdeckung eine solche Freude gehabt, wie über diesen Fund auf dem Felde der Akustik. In der That macht er dem Alterthum alle Ehre. Die Töne hatten sich als verkörperte Zahlen herausgestellt, die qualitativen Unterschiede waren auf quantitative zurückgeführt. Dies führte zu dem Gedanken, dass auch in den übrigen Gebieten des Kosmos in gleicher Weise die Zahl das bestimmende Princip sei. Die moderne Wissenschaft hat durch ihre grossen Entdeckungen in der Chemie und Physik (z. B. in dem chemischen Atomengesetze) die Wahrheit dieses Gedankens gerechtfertigt; aber dem Alterthume war nicht vergönnt, auf diesem Wege weiter zu dringen, man begnügte sich, jenen akustischen Zahlen eine absolute Bedeutung zuzuschreiben und sie der ganzen übrigen Welt in einer rein phantastischen Weise zu Grunde zu legen. Die hohe ethische Bedeutung, welche die Musik für das Griechenthum hatte, kann diesen Irrthum entschuldigen, der sogar soweit ging, dass selbst das Seelen- und Geistesleben in jene Zahlenverhältnisse gebannt wurde. Die ganze pythagoreische und platonische Zahlenphilosophie ist auf sie gebaut. Die Zahlen 1, 2, 3, 4 enthielten die drei consonirenden Intervalle (σύμφωνα, nämlich 1:2 die Octave, 2:3 die Quinte, 3:4 die Quarte), sie zusammen bildeten den Pythagoreern die Tetraktys. Addirte man die in ihnen enthaltenen Einheiten (1+2+3+4), so ergab sich die Zahl 10, und so entstand der Begriff der für die Pythagoreer so bedeutsamen δεκάς. Rechnete man zu jenen Zahlen der consonirenden Intervalle noch die beiden Zahlen 8 und 9, welche das Ganzton-Intervall enthielten, hinzu, so ergab sich 1+2+3+4+8+9=27; die einzelnen Summanden mitsammt der Summe bildeten hier mit einander 7, und so ergab sich die ἑπτάς. Das sind die sogenannten heiligen Zahlen der Pythagoreer.

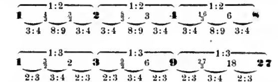
Von der zuletzt genannten Heptas geht Plato bei seiner Construction der Weltseele im Timaeus aus. Indem nach ihm der Weltbildner die Weltseele nach diesen Zahlen ordnet (p. 35, 36)

1 2 3 4 9 8 27

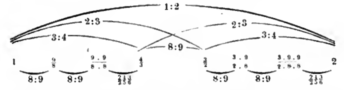
bringt er hiervon zunächst die Zahlen mit einander in Zusammenhang, welche διπλάσια διαστήματα (Octaven) und τριπλάσια διαστήματα (Duodecimen) bilden:

διπλάσια διαστ. 1 2 4 8
τριπλάσια διαστ. 1 3 9 27.

Dann nimmt er in jedem Diastema als μεcότητες zwei Zahlen an, von denen die eine mit den beiden Grenzzahlen des Diastems (ἄκρα) in einer stetigen harmonischen Proportion, die andere in einer stetigen arithmetischen Proportion steht:

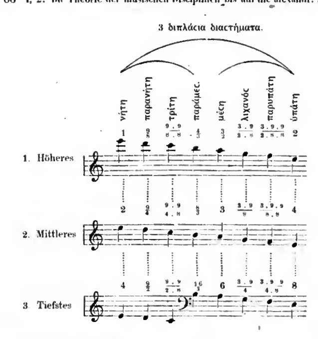


Von den so entstehenden hemiolischen, epitritischen und epogdoischen Diastaseis (2:3, 3:4, 8:9), so sagt Plato, wurden schliesslich die epitritischen (und hemiolischen) durch ἐπόγδοα zerfällt; dann bleibt in jedem eine Diastasis übrig, deren Grösse durch die Zahlen 256 : 243 bestimmt wird, z. B. in dem ersten diplasischen Diastema:
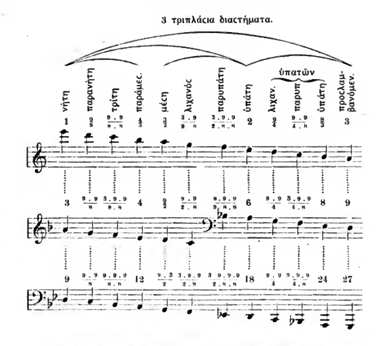


Dies sind die pythagoräischen Zahlen für die acht Töne eines dorischen Octachords, in welchem 1 den höchsten Grundton und 2 die tiefere Octave bezeichnet. Für alle drei diplasischen und alle drei triplasischen Diastemata werden sich die von Plato geforderten Zahlen und die ihnen entsprechenden Töne in der S. 66. 67 angegebenen Weise darstellen.

Auf der einen Seite (66) haben wir drei sich continuirlich aneinander schliessende dorische Octachorde, auf der anderen (67) drei sich continuirlich aneinander schliessende Dodekachorde d. h. drei dorische Octaven, welche in der Tiefe noch durch den προcλαμβανόμενος und die drei Töne ὑπατῶν erweitert sind. Deshalb gehen die letzteren, obwohl sie mit demselben höchsten Tone $\overline{e}$ anfangen, viel weiter in die Tiefe hinab (bis Contra-*G*). Noch ist zu bemerken, dass die drei triplasischen Scalen auf verschiedenen Transpositionsstufen stehen: das höchste auf der hypolydischen (ohne Vorzeichen), das mittlere auf der lydischen (mit ♭), das



tiefste auf der hypophrygischen (mit ♭♭); das erste also geht aus Amoll, das zweite aus Dmoll, das dritte aus Gmoll. Plato überschreitet nach der Tiefe zu sichtlich den realen Boden der Kunst, der Praxis der Griechen sind so tiefe Töne nicht bekannt, wahrscheinlich auch nicht die höchsten Töne der platonischen Scalen. Plato will allerdings die gebräuchlichen Tonsysteme auf die Weltseele als deren harmonische Ordnung übertragen, aber er erhebt sich auf einen übermenschlichen, idealen Standpunct, der von der irdischen Musik nicht erreicht wird (Adrast. ap. Theo. Smyrn. p. 98).

Wie Plato es selber gethan, haben wir in der obigen Scala den höchsten Ton = 1 gesetzt und hiernach die übrigen bestimmt, wodurch sich in den meisten Fällen Brüche ergeben mussten. Plato's Nachfolger, die älteren Akademiker, gaben den Zahlenwerth der Töne in ganzen Zahlen an, indem sie



3 : 4	$\bar{e} = 8.8.3.2 = 384$	8 : 9	
	$\bar{d} = 9.8.3.2 = 432$		
	$\bar{c} = 9.9.3.2 = 468$	8 : 9	
	$h = 8.8.4.2 = 512$		8 : 9
3 : 4	$\bar{a} = 9.8.4.2 = 576$		8 : 9
	$\bar{g} = 9.9.4.2 = 648$		8 : 9
	$\bar{f} = 9.9.3.3 = 729$		
	$e = 2.8.8.3.2 = 768$		

ansetzen und hiernach die tieferen diplasischen und triplasischen Diastemata bestimmen. Die 22 ersten Töne der Dodekachorde fallen mit den 22 Tönen der Octachorde zusammen bis auf den achtzehnten, welcher hier h, dort b ist. Die Platoniker addirten die von ihnen angenommenen Werthe dieser 23 verschiedenen Töne

nebst den Werthen der übrigen 12 Töne der Dodekachorde, fügten noch eine Zahl hinzu, welche die tiefere Octave des die Octachorde schliessenden Tones bezeichnete (*E*), und erhielten so die Gesammtsumme 114695. Dies ist ihnen die grosse platonische Weltzahl, welche sämmtliche verschiedenen Töne der diplasischen und triplasischen Systeme in sich zusammenschliesst.

Wie die akustischen Zahlen nun auf den Kosmos angewandt, wie nach ihnen den Sternen ihre Bahnen und Entfernungen von der Erde angewiesen wurden u. s. w., braucht hier nicht weiter gesagt zu werden. Der Glaube an diese Bedeutung der Zahlen aber steht im Alterthum so fest, dass selbst ein so durchaus positiver Mann wie Claudius Ptolemaeus dieser Theorie unbedingt anhängt, ja dass er in dieser practischen Bedeutung der Tonzahlen das eigentliche Ziel der ἐπιστήμη ἁρμονική erblickt und im dritten Theile seiner Harmonik diese ἁρμονικὴ δύναμις ausführlich darlegt.

Nur Aristoxenus mit seiner Schule ist anderer Ansicht. Wie schon Aristoteles die Zahlentheorieen des Plato und der Pythagoreer bekämpft, so verhält sich auch sein Schüler, obwohl er in den Lehren der Pythagoreer aufgewachsen ist, feindlich gegen die Uebertragung der Töne auf den Kosmus. Leider aber geht er hier zu weit, indem er dieser ihrer phantastischen Consequenzen wegen der mathematischen Akustik überhaupt ihre Berechtigung abspricht. Nicht durch Berechnung, sondern durch das Gehör will er den Unterschied der Töne bestimmt wissen. Auf diesem Wege des Aristoxenus konnte man im besten Falle nur zu sehr allgemeinen Resultaten kommen, eine eindringliche Durchforschung des Gegenstandes war unmöglich. Indess dürfen wir überzeugt sein, dass Aristoxenus als der Mann, der gegen die spinösen Berechnungen der Pythagoreer die Realität der Praxis geltend machen will, von seinem Standpuncte aus in den bloss auf das Gehör basirten Beobachtungen so genau als möglich ist; wenn er uns Mittheilungen macht über das akustische Verhältniss der Töne, so ist das nicht eine von ihm ausgeklügelte Theorie, sondern es liegt hier ganz und gar die Praxis der Musiker zu Grunde, die er mit seinem Ohre möglichst scharf beobachtete.

Aristoxenus geht von der Diesis des enharmonischen Tongeschlechtes aus — dies sei das kleinste Intervall, welches man genau angeben könne. Das Halbton-Intervall (ἡμιτόνιον) enthält

zwei Diesen*), das Ganzton-Intervall (τόνος) vier Diesen, die kleine Terz (τριημιτόνιον) sechs Diesen, die grosse Terz (δίτονος) acht Diesen, die Quarte zehn Diesen; die ganze Octave enthält sechs Ganztöne oder zwölf Halbtöne oder vierundzwanzig Diesen.

Hiernach bestimmt er das diatonische, enharmonische und chromatische Tetrachord folgendermassen:
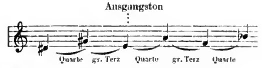
10 διέσεις

διάτονον: *e* *f* *g* *a*
2 δι. 4 δι. 4 δι.

ἐναρμόνιον: *e* *ė* *f* *a*
1 δ. 1 δ. 8 διέσ.

χρωματικόν: *e* *f* *fis* *a*
2 δ. 2 δ. 6 διέσ.

Hierbei haben die verschiedenen Ganztöne genau dieselbe Intervallgrösse, ebenso auch die Halbtöne. Dies beweist Aristoxenus an folgendem Versuche (Harm. p. 56). Gibt man von dem Tone *e* einerseits die Oberquarte *a*, von dieser die grosse Unterterz *f* und von dieser wieder die Oberquarte *b* an, und gibt man ferner von jenem Tone *e* die grosse Oberterz *gis* und von dieser wieder die Unterquarte *dis* an:



so bilden *dis* und *b* ein reines Quarten-Intervall. In der griechischen Musik klingt also dem Aristoxenus zufolge der Ton *dis* wie *es*, die Stimmung der Instrumente ist also dieselbe wie auf unserem Clavier, die sogenannte gleichschwebende Temperatur, in welcher die Unterschiede zwischen *dis* und *es*, *gis* und *as* ausgeglichen und alle Ganztöne und ebenso alle Halbtöne gleich gross sind (Bellermann die Tonleitern und Musiknoten der Griechen S. 22).

*) Wir bezeichnen in dem Folgenden die höhere Diesis eines Tones (z. B. des Tones *e*) durch ein darüber gesetztes Sternchen (*ė*).

Drittes Capitel.

Die Musiker seit der alexandrinischen Zeit.

§ 9.

Bis zur Zeit Marc-Aurels.

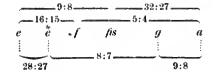
Mit der glänzenden Epoche Alexanders schliesst die classische Zeit des Hellenenthums und die originäre Schöpferkraft der alten Kunst. Es beginnt ein neues Zeitalter, dessen geistiger Schwerpunct, insofern er nicht mit neuen, dem classischen Alterthume fremden Lebenselementen zusammenhängt, in der auf mikrologischen Beobachtungen fussenden wissenschaftlichen Erudition beruht, deren Mittelpunct das neugegründete Alexandrien ist. Diese Zeit reicht bis in das römische Kaiserthum und schliesst erst mit der Epoche Marc-Aurels. Die schöne Blüthe der hellenischen Kunst hat ihr Ende erreicht, dürftig ist die Nachblüthe, aber der griechische Geist, wenn auch ruhiger geworden, zeigt sich auf diesem Gebiete der wissenschaftlichen Forschung nicht minder rüstig und lebendig als zuvor. Wahrhaft gross und glänzend sind die Resultate auf dem mathematisch-naturwissenschaftlichen Gebiete, vertreten durch Männer wie Eratosthenes, Timochares, Aristarch den Samier, Seleukus von Babylon, Hipparch, Euklides, Apollonius, Archimedes, denen sich am Ende dieses Zeitraums Ptolemaeus und Galen ebenbürtig anschliessen.

Aus dieser Richtung des Zeitalters erklärt es sich von selbst, dass man sich auf musikalischem Gebiete mit grossem Eifer der Akustik zuwandte. Der vollständige Abschluss dieser Disciplin liegt uns in Ptolemaeus vor, indess können wir auch für die lange Entwickelungsreihe, welche zwischen ihm und dem Begründer Pythagoras liegt, die hauptsächlichsten Epochen bestimmen. Das wichtigste Instrument, mit dem man operirte, war neben dem Helikon (worüber Ptol. 2, 2) das Monochord (κανὼν μονόχορδος,

Ptol. 1, 11), welchem vielfache Verbesserungen zu Theil wurden, bis es sich endlich zu einem Octachorde (κανὼν ὀκτάχορδος) oder Pentekaidekachorde mit beweglichen Stegen gestaltete (Ptol. 3, 1). Daher kommt es, dass, wenn man von dem Zahlenverhältnisse zweier Töne sprach, man dabei fast immer an zwei gleichgespannte und gleich dicke Saiten von verschiedener Länge dachte, von denen die Grösse der längeren den tiefern Ton, die Grösse der kürzeren den höhern Ton bezeichnet. Andere von Pythagoras und den Früheren gebrauchte Methoden für akustische Untersuchungen bewiesen sich als unpraktisch und wurden zurückgestellt; so die Versuche mit verschiedenen an gleich lange Saiten gehängten Gewichten, mit welchen Pythagoras experimentirte, nach seinem Satze, dass die Töne den Quadraten der spannenden Kräfte proportional seien, einem Satze, der wenigstens bei den nachptolemaeischen Musikern in Vergessenheit gerieth (vgl. S. 63. 82).

Pythagoras hatte die Octave, Quinte, Quarte und den grossen Ganzton richtig bestimmt. Der erste bedeutende Fortschritt darüber hinaus war die Bestimmung der natürlichen grossen Terz (des δίτονος) durch die Verhältnisszahl 5 : 4 und damit zugleich des natürlichen Halbton-Intervalls durch 16 : 15 (an Stelle des von Pythagoras durch blosses Rechnen gefundenen Verhältnisses 256 : 243). Diese Entdeckung müssen wir nach dem Berichte des Ptolemaeus 1, 13 und 2, 14 dem Pythagoreer **Archytas** zuschreiben. Aber obwohl Plato mit Archytas in nahem Verkehr lebte und Aristoxenus seine Biographie geschrieben hat, ist doch sowohl Plato's wie Aristoxenus' Kenntniss der Akustik auf das, was Pythagoras selber gefunden, beschränkt und es mag daher auch hier dasselbe der Fall sein, was sich an den zahlreichen, unter Archytas' Namen im Alterthume umhergehenden Schriften zeigt, dass nämlich etwas, was erst im Kreise der späteren Pythagoreer entstanden war, auf den gefeierten Namen des Archytas zurückgeführt wurde.

Die sogenannte Tetrachord-Eintheilung des Archytas lässt sich nach Ptolemaeus am anschaulichsten folgendermassen darstellen:



Hier sind der natürlichen grossen Terz und dem natürlichen Halbton-Intervalle dieselben Zahlen gegeben, welche auch die moderne Akustik für dieselben festhält, nämlich *f* : *a* = 5 : 4, *e* : *f* = 16 : 15. In dem Quarten-Tetrachord *e f g a* ist nunmehr dem Tone *f* sein richtiger akustischer Werth angewiesen. Aber nach Archytas kommt diese Höhe dem *f* nur in der enharmonischen Scala *e ė f a* zu. In der diatonischen und chromatischen ist es anders. In dem diatonischen Tetrachord *e f g a* hat nämlich der höchste Ganzton *g a* nach Archytas die von Pythagoras gefundene Grösse 8 : 9, das tiefere Ganzton-Intervall *ė g* ist dagegen grösser als das pythagoreische Ganzton-Intervall 8 : 9, nämlich ein übermässiger Ganzton, dessen Grenztöne in dem Verhältniss 7 : 8 stehen. Dann ist das Intervall *e ė* dieser Scala natürlich kleiner, als der natürliche, durch das Verhältniss 15 : 16 bestimmte Halbton, er wird, wenn *e* : *a* = 3 : 4, *ė* : *g* = 7 : 8, und *g* : *a* = 8 : 9 ist, durch die Verhältnisszahl 27 : 28 bestimmt. Diese von Archytas angegebene Art der Diatonik ist nicht die natürliche Diatonik, sondern eine sogenannte Chroa derselben, von welcher später zu handeln ist.

Dieselbe Tiefe hat der Ton *ė* auch im Chroma *e ė fis a*, während hier *ė fis* nach Archytas ein pythagoreischer Ganzton ist. Daraus ergibt sich ihm dann für *fis* : *a* die Verhältnisszahl 27 : 32, für *ė* : *fis* die Verhältnisszahl 35 : 36.

Mit demselben Tone *ė* kommt endlich nach Archytas in dem enharmonischen Tetrachord die Diesis zwischen *c* und dem natürlichen Tone *f* überein; damit ergeben sich für die Enharmonik folgende Zahlen:

16 : 15

c *ė* *f* *a*

28 : 27 36 : 35 5 : 4

Die richtige Bestimmung der natürlichen kleinen Terz als 6 : 5 und damit zugleich des kleinen Ganztons 10 : 9 kennt nach Ptol. Harm. 2, 14 bereits der gelehrte Forscher Eratosthenes († 196 oder 194), Bibliothekar zu Alexandrien unter Ptolemaeus Energetes und Epiphanes. Abgesehen von seiner philologischen Thätigkeit war er, wie später Claudius Ptolemaeus, zugleich Mathematiker, Geograph und Astronom, und wir dürfen wohl an-

nehmen, dass er wie diese mit dem Monochord tüchtig zu experimentiren verstand. Das Werk des Eratosthenes, in welchem er über Akustik handelte, ist der Πλατωνικός, ein ähnliches Buch, wie das uns erhaltene des Theo Smyrnaeus (vgl. unten). Seine Tetrachord-Eintheilung war folgende:

10 : 9				6 : 5
20 : 19				
40	39	38	(36)	(30)
e	$\dot{e}$	*f*	*fis*	*a*

Der hier von Eratosthenes gefundene Halbton 10 : 9 ist kleiner als der pythagoreische grosse Ganzton 9 : 8; es ist derselbe, welchen die moderne Akustik den natürlichen kleinen Ganzton nennt, z. B. in der natürlichen Scala:

c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*
9:8	9:10	16:15	9:8	10:9	9:8	16:15	

Die aus jener Tetrachord-Eintheilung sich ergebenden Zahlen nimmt Eratosthenes aber nur für die chromatische Scala *e f fis a* und die enharmonische *e* $\dot{e}$ *f a* an, wo der Ton *f* durch die Gleichung $e : fis = 10 : 9 = 20 : 18$ gefunden wird, indem für *f* als den in der Mitte von *f* und *fis* liegenden Ton die in der Mitte von 20 und 18 liegende Zahl 19 angenommen wird; analog wird durch die Gleichung $e : f = 20 : 19 = 40 : 38$ für $\dot{e}$ die Zahl 39 gefunden. — Die diatonische Scala setzt Eratosthenes noch ganz wie Pythagoras an.

Ein älterer Zeitgenosse des Eratosthenes ist der unter Ptolemaeus Lagu zu Alexandrien lebende Sikeliote **Eukleides**, der berühmte Mathematiker und zugleich Astronom und Physiker. Unter seinem Namen sind zwei kurze musikalische Schriften auf uns gekommen. Die eine rührt aus einer mehrere Jahrhunderte späteren Zeit her und ist vielleicht erst zur Zeit des Porphyrius geschrieben, die andere aber, welche den Namen κατατομὴ κανόνος führt, wird bereits von Porphyrius ad Ptol. mehrmals als ein Werk des Eukleides citirt, besonders p. 272 ff., wo Porphyrius fast die vollständige Schrift mittheilt — sie ist eine des berühmten Mathematikers keineswegs unwürdige alte Schrift, auch wenn der Verfasser ein anderer sein sollte. Sie repräsentirt den Standpunct der Pythagoreer im Gegensatze zu Aristoxenus, ob-

gleich dessen Name nicht genannt wird. Porphyrius l. l. p. 193 theilt eine Stelle aus einem musikalischen Werke (περὶ ἁρμονικῆς, Theo Smyrn. 6, 13) des Peripatetikers Adrastus Aphrodisiensis mit (unter Trajan), in welcher derselbe, wie Porphyrius sagt, die Theorie der Pythagoreer auseinander setzen will („τὰ κατὰ τοὺς Πυθαγορείους ἐκτιθέμενος"). Diesen Worten des Adrastus liegt offenbar der Anfang unserer κατατομὴ κανόνος des Eukleides zu Grunde, oder wenigstens ein Buch, aus welchem die κατατομή möglichst getreu excerpirt ist; — doch haben wir zu dieser zweiten Annahme, offen gestanden, keinen Grund. Auch was Ptolemaeus schlechthin als Ansicht der Pythagoreer bezeichnet, ist Alles in diesem Büchlein zu lesen (vgl. Porph. p. 272, 27). Man muss es daher als die früheste erhaltene musikalische Schrift der nacharistoxenischen Zeit ansehen, und zwar vom pythagoreisch-mathematischen Standpuncte aus gegen die von Aristoxenus gegebenen Grössenbestimmungen der Intervalle gerichtet. Nach Aristoxenus enthält die Octave sechs Ganztöne, der Ganzton aber ist die Differenz einer Quinte und einer Quarte. Hier heisst es θεώρημα 8 und 9: „Die Differenz einer Quinte und Quarte ist eine durch $\frac{9}{8}$ auszudrückende Intervallgrösse, $\left(\frac{9}{8}\right)^6$ ist grösser als $\frac{2}{1}$ (d. h. das Octavenverhältniss), folglich ist die Octave kleiner als sechs Ganztöne." Ebenso wird gegen Aristoxenus bewiesen, dass die Quarte kleiner als 2 Ganztöne und 1 Halbton, dass die Quinte kleiner als 3 Ganztöne und 1 Halbton sei, dass der Ganzton nicht in zwei oder mehrere gleiche Intervalle zerfallen könne, wie Aristoxenus angenommen. Schliesslich wird gezeigt, wie durch Theilung (κατατομή) des Monochords oder κανών vermittelst des ὑπαγωγεύς oder Steges der wahre Werth der Intervalle gefunden werden könne. Dies Alles wird dargestellt in 20 θεωρήματα, kurzen Sätzen, denen der womöglich geometrisch ausgeführte Beweis folgt, eine Form der Darstellung, die sehr für die Autorschaft des Eukleides spricht. Auf die kleineren Intervalle und Chroai ist der Verfasser noch nicht eingegangen, ebenso noch nicht auf den Unterschied des grossen und kleinen Ganztons, — im Grunde aber ist Alles, was er sagt, eine Hervorhebung der natürlichen Scala gegen die von Aristoxenus angenommene gleichschwebende Temperatur. Interessant ist die kurze, lichtvolle Einleitung, in welcher der Begriff der Tonschwingungen dargestellt wird.

Den Schriften der Pythagoreer traten Schriften von Aristoxeneern gegenüber, von denen uns indess keiner mit Namen bekannt ist; es entspann sich ein langer leidenschaftlicher Kampf der beiden Parteien, in welchem die von den Pythagoreern im Sinne des platonischen Timaeus gebrauchten Worte λόγος und αἴσθησις die Parole bildeten. Die Veranlassung dazu bot Aristoxenus selber, der in seinen harmonischen Stoicheia p. 32 die αἴσθησις oder ἀκοή und die διάνοια als die beiden gleich nothwendigen Grundlagen musikalischer Forschungen aufgestellt hatte (vgl. S. 68). Die Pythagoreer gebrauchten nun diese Wörter αἴσθησις und διάνοια, oder αἴσθησις und λόγος im Sinne des platonischen Timaeus und suchten hochmüthig genug den λόγος für sich allein in Anspruch zu nehmen. Indess lässt sich nicht läugnen, dass sie in diesem Streite die Fortschrittspartei bildeten. Durch Porphyrius' Erklärung zu Ptolemaeus, deren Hauptverdienst in der wörtlichen Ueberlieferung langer Stellen aus den Werken älterer Musiker besteht, werden wir mit zwei Werken bekannt, welche die Darstellung jenes Kampfes zum Inhalte hatten; das eine von dem wackeren Musiker und Akustiker Claudius Didymus unter Nero (vgl. Suidas s. v. Δίδυμος ὁ τοῦ Ἡρακλείδου), von dessen Endeckungen gleich die Rede sein wird, das andere von einer musikalischen Schriftstellerin Ptolemais aus Kyrene; das erstere führt den Titel περὶ τῆς διαφορᾶς τῶν Ἀριστοξενίων τε καὶ Πυθαγορείων (Porphyr. 209. 210. 189), das letztere, in Frage und Antwort geschrieben, wie das spätere Buch des Baccheios, den Titel Πυθαγορικὴ τῆς μουσικῆς στοιχείωσις (ibid. 207. 208. 209. 287). Die Pythagoreer nannten sich als Forscher über Musik nicht wie die Anhänger des Aristoxenus μουσικοί, sondern von dem Gebrauch des Monochords κανονικοί oder auch wohl ἁρμονικοί (diese späteren ἁρμονικοί sind also etwas ganz anderes als die alten ἁρμονικοί, von denen Aristoxenus spricht, S. 32) — ihre Disciplin der musikalischen Akustik nannten sie κανονική oder ἁρμονική (Ptolemais ap. Porphyr. p. 207). Ausser den Pythagoreern und Aristoxeneern werden hier auch andere Musiker, wie Archestratus, der Begründer einer eigenen nacharistoxeneischen musikalischen Schule, berücksichtigt, und nach der verschiedenen Weise, in welcher sie den λόγος und die αἴσθησις als Principien gelten liessen, classificirt: Musiker, welche bloss die αἴσθησις berücksichtigen (das sind die ὀργανικοί und φωναστικοί); Musiker, welche bloss den λόγος gel-

ten lassen wollen (einige Pythagoreer); endlich Musiker, welche beides mit einander vereinigen und unter sich dann wieder so verschieden sind, dass hier die Einen den λόγος vor der αἴσθησις, die Anderen die αἴσθησις vor dem λόγος vorwalten lassen. Das Werk der Ptolemais verräth deutlich, dass es zum Theil aus dem des Didymus entlehnt ist, Didymus selber ist ein sehr origineller Forscher, dem auch Ptolemaeus nicht wenig zu verdanken hat. Ptolemaeus rühmt seine Verbesserung des Kanon und theilt uns die von ihm aufgefundene Bestimmung der Tonreihe mit (2, 13. 14):

16:15			5 : 4		
		9:10		9:8	
32	31	30	(28,8)	(27)	(24)
e	*ė*	*f*	*fis*	*g*	*a*
10 : 9			6 : 5		

Einer der heftigsten Widersacher des Aristoxenus aus der Zeit vor Didymus scheint der Platoniker Thrasyllus gewesen zu sein, derselbe, welcher Plato's Schriften nach Tetralogieen eingetheilt hat. Thrasyllus war zugleich Mathematiker und Astronom und als solcher der Hofastrolog und Vertraute des Kaisers Tiberius (Schol. Juv. 6, 576; Suet. Oct. 98; Tib. 14, 62; Tac. An. 6, 20; Dio Cass. 57, 15; 58, 27). Aus einem musikalisch-akustischen Werke desselben bringt Porphyr. ad Ptolem. 266 und 270 Citate pythagoreisch-platonischen Inhalts; es wird dasselbe an der einen dieser beiden Stellen ἐν τῷ περὶ τῶν ἑπτὰ μόνον, an der anderen ἐν τῷ περὶ ἑπταχόρδῳ citirt; beides ist natürlich dieselbe Schrift, entweder ἐν τῷ περὶ ἑπτὰ τόνων (im Gegensatze zu den „13" Tonoi des Aristoxenus, vgl. S. 164) oder ἐν τῷ περὶ ἑπταχόρδου. Auch wird in einem noch nicht edirten musikalisch-akustischen Tractate der Heidelberger Bibliothek aus Thrasyllus citirt.

Die ausführlichsten Auszüge aus Thrasyllus besitzen wir aber bei Theo Smyrnaeus, der aus ihm insbesondere von p. 133 an die Erklärung der μεσότητες des platonischen Timaeus wörtlich mittheilt. Ausserdem schöpft Theo aus Eratosthenes (p. 168. 173) und aus Aristoxenus' Hauptgegner, dem Peripatetiker Adrast (p. 113. 117. 169, vgl. S. 233). Er ist hauptsächlich Mathematiker und Astronom und unmittelbarer Vorgänger des Ptolemaeus, welcher von ihm angestellte astronomische Beobachtungen aus

dem 12ten, 13ten, 14ten und 16ten Regierungsjahre Hadrians aufführt (Almag. 10, 1; 9, 9; 10, 1. 2). Nach dem Vorgange des Eratosthenes und vermuthlich auch des Thrasyllus verfasste er als eine Art von Realcommentar zu Plato und namentlich zu dessen Timaeus eine dreifach getheilte Uebersicht τῶν κατὰ μαθηματικὴν χρηςίμων εἰς τὴν τοῦ Πλάτωνος ἀνάγνωςιν, d. h. der für die Lectüre Plato's nothwendigen Kenntnisse in der Arithmetik, der Musik und der Astronomie. Den zweiten, die Musik enthaltenden Abschnitt dieses Werkes besitzen wir noch immer bloss in der Ausgabe des Bullialdus, Lutet. Paris. 1644. Wir finden indess nur wenig Neues darin und mit der Darstellung der musikalischen Akustik seines Nachfolgers hält die des Theo Smyrnaeus nicht den entferntesten Vergleich aus.

Die Polemik gegen die von Aristoxenus angenommene gleichschwebende Temperatur, wonach der Halbton gerade die Hälfte des Ganztons ist, führt die genannten Akustiker auf die Theorie der ὑπεροχαί (vgl. Thrasyll. ap. Porphyr. p. 270). Sie hat zwar wenig praktisches Interesse, indess müssen wir dieselbe, ehe wir auf Ptolemaeus übergehen, kürzlich darlegen. Indem die Akustiker sich gänzlich auf den Standpunct des Pythagoras stellen, sagen sie: „Nimmt man von dem Ganzton-Intervalle (9:8) das Halbton-Intervall (256:243) weg, so bleibt ein Intervall übrig, welches kleiner als der (pythagoreische) Halbton und kein διάςτημα (eigentliches Intervall), sondern eine ὑπεροχή ist." Für diese ὑπεροχή, welche mit dem Halbton zusammen den Ganzton bildet, führte man den Namen ἀποτομή ein. In gleicher Weise nahmen sie dann eben diese ἀποτομή-ὑπεροχή von dem (pythagoreischen) Halbtone weg und die sich so ergebende Differenz nannten sie κόμμα. Also

τόνος = ἡμιτόνιον + ἀποτομή, .
ἡμιτόνιον = ἀποτομή + κόμμα,
τόνος = ἀποτομή + κόμμα + ἀποτομή.

Für beide ὑπεροχαί sind dann wie für das λεῖμμα nach der Proportionsrechnung die akustischen Zahlenverhältnisse berechnet worden, die natürlich weder praktisch, noch streng genommen theoretisch grosse Bedeutung haben. Man kann sich diese subtilen Intervall-Bestimmungen auf folgende Weise anschaulich machen:

e *f* *g* *a*

λεῖμμα $\frac{243}{256}$ | τόνος 8:9 | τόνος 8:9

e λεῖμμα *f* *fis* λεῖμμα *g* *a*

ἀποτομή $\frac{2048}{2187}$

λεῖμμα ἀποτομ.

ἀποτ.

es *e* *fes* *f* *fis* *ges* *g* *as* *a*

κόμμα $\frac{524288}{531441}$

In den ♭-Tonarten ist von *f* nach *ges* ein λεῖμμα, in den Kreuz-Tonarten von *fis* nach *g* ein λεῖμμα. Vereinigt man beide, so ergibt sich das Intervall von *f* bis *fis* und *ges* bis *g* als eine ἀποτομή; das Intervall von *fis* bis *ges* ist ein κόμμα. Es liegt also in der griechischen Musik bei der nicht gleichschwebenden Temperatur der Ton *fis* tiefer als *ges*. Am ausführlichsten hierüber das Sammelwerk des Boethius 2, 29 ff. (vgl. auch 3, 5).

Zum Abschluss bringt die musikalische Akustik Claudius Ptolemaeus, der grosse Astronom zu Alexandrien unter Marc-Aurel, eine der schönsten Zierden unter den wissenschaftlichen Geistern der Kaiserzeit, ein Muster der Akribie für alle Zeiten und zugleich ein Mann von neuen weittragenden Gesichtspuncten, an dem nur das eine nicht zu loben ist, dass er, wie alle befähigten Geister jener Zeit, sich den Phantastereien des Neuplatonismus und Pythagoreismus nicht entziehen konnte. Hätte ihn nicht das Ansehen Plato's und namentlich seiner im Timaeus niedergelegten Skizze eines kosmischen Systems gehindert, den Standpunct des alten Samiers Aristarchus weiter zu verfolgen, der die Erde sich bereits um die Sonne bewegen liess (Archimed. Arenar. p. 513 ff. Wallis), so würden wir bei ihm sicher die Grundlage der Astronomie des Copernicus finden. Aber jener Mysticismus der Kaiserzeit setzte dem ungehinderten Fortgange der exacten Wissenschaften ein unübersteigliches Hinderniss entgegen. Seine harmonische Akustik führt den Titel ἁρμονικά, oder genauer: περὶ τῶν ἐν ἁρμονικῇ κριτηρίων; sie ist kein geringeres Document von dem unermüdlichen Forschergeiste

ihres Verfassers, als die 13 Bücher seiner μεγάλη σύνταξις τῆς ἀστρονομίας oder des Almagest (*tabrir almagesti*), wie der arabisirte Titel lautet, und als die 8 Bücher seiner mathematischen Chorographie, der γεωγραφικὴ ὑφήγησις. Die Eintheilung der Harmonik in 3 Bücher entspricht dem Inhalte sehr ungenau, so dass man zweifeln kann, ob sie von Ptolemaeus selber stammt. Sie enthält die Theile der τέχνη μουσική, welche man als das ἀριθμητικόν und das φυσικὸν μέρος bezeichnete. Das Arithmetikon zerfällt nach einer Einleitung (1, 1. 2), in welcher der Standpunct der Pythagoreer und Aristoxeneer dargelegt wird, in vier Abschnitte von ziemlich gleichem Umfange, die man etwa folgendermassen benennen kann:

1) περὶ φθόγγων 1, 3 bis 1, 11.
2) περὶ γενῶν 1, 12 bis 2, 2.
3) περὶ συστημάτων καὶ τόνων 2, 3 bis 2, 11.
4) ἔνδειξις τοῦ τὸν ἁρμονικὸν κανόνα κατατεμεῖν κατὰ πάντας ἁπλῶς τοὺς τόνους 2, 11 bis 2, 16.

Alle diese Abschnitte betrachten die Töne, Tongeschlechter, Systeme und Tonarten nur vom akustischen Standpuncte aus und suchen sie auf Zahlenverhältnisse zurückzuführen; bloss der dritte Abschnitt berührt die eigentliche Akustik nicht, denn er ist im Grunde nur die Einleitung zu dem folgenden vierten, in welchem die über die Akustik der φθόγγοι und γένη gewonnenen Resultate auf die einzelnen Tonarten ausgedehnt werden sollen; ehe das möglich, musste Ptolemaeus erst eine allgemeine Theorie der συστήματα und τόνοι aufstellen und dies ist eben in dem höchst lehr- und inhaltreichen dritten Abschnitte geschehen. Auch Aristoxenus hat die φθόγγοι, γένη, συστήματα und τόνοι behandelt (die Ordnung dieser Abschnitte ist offenbar dem Aristoxenus entlehnt), aber die Methode und Darstellung des Ptolemaeus ist überall eine von Aristoxenus sehr verschiedene: konnten wir oben unsere Klagen nicht unterdrücken, dass Aristoxenus so wenig des positiven Materials und so ausserordentlich viel von ganz allgemeinen Reflexionen und Deductionen gegeben, die für uns wenig Werth haben, so müssen wir dem Ptolemaeus über die Fülle des Stoffs bei einer überall kurzen und zugleich lichtvollen Darstellung unser ungetheiltes Lob zu Theil werden lassen. Freilich ist auch dies wieder keine eigentliche Musik, sondern nur eine musikalische Akustik, aber es ist auch gar nicht der Plan des Ptolemaeus,

eine Theorie der Musik zu schreiben, wie es Aristoxenus beabsichtigt. Den Versuchen, die Aristoxenus gemacht, die Intervallgrössen durch Zahlen zu bestimmen, muss natürlich Ptolemaeus scharf entgegen treten, aber er thut dies in einer durchaus leidenschaftslosen und niemals persönlichen Polemik, der es nur auf die wissenschaftliche Wahrheit ankommt. Wir Modernen, die wir nur allzuhäufig geneigt sind, in der persönlich gereizten Weise des Aristoxenus zu polemisiren, könnten den Ptolemaeus hier zum Vorbild nehmen. Was die Methode anbetrifft, so bildet bei beiden die ἀκοή die Grundlage der Untersuchung, aber es findet dabei ein grosser Unterschied statt. Aristoxenus hört mit einem gewiss sehr scharfen und aufmerksamen Ohre auf die Intervalle, wie sie in der praktischen Musik vorkommen, aber er schätzt sie ziemlich naturalistisch mit dem blossen Ohre ab; Ptolemaeus untersucht überall als sorgfältiger physikalischer Experimenteur mit seinen unzertrennlichen akustischen Instrumenten, dem monochordischen und octachordischen Kanon, die unter seiner Vorgänger und seinen eigenen Händen zu einer grossen Vollkommenheit gediehen sind. Und dann gibt er weiterhin, was Aristoxenus ebenfalls unterlässt, den genauen Nachweis, in welcher Art von Kitharoden- und Lyrodenspiel, an welchen Stellen ihrer Scala, in welchen Tonarten und Tongeschlechtern die von ihm mit Hilfe des Kanon mathematisch bestimmten Intervalle vorkommen. Hierdurch namentlich gewinnen wir eine bei allen übrigen griechischen Musikern vergeblich zu suchende Einsicht in das Wesen der antiken Musik.

Den zweiten Haupttheil des ptolemaeischen Werkes, das φυσικὸν μέρος 3, 3—fin., welches sich mit der phantastischen Uebertragung der harmonischen Zahlen auf den Kosmos im Geiste des platonischen Timaeus beschäftigt und von dem Verfasser als die καλλίστη καὶ λογικωτάτη ἁρμονικὴ δύναμις bezeichnet wird, sehen wir nur ungern mit dem trefflichen ersten Theile vereinigt. Er ist immerhin ein interessantes Document für die damalige Richtung des Geistes, aber mit Musik und Akustik und überhaupt mit der Wissenschaft hat er nichts zu thun. Wir lassen ihn unberücksichtigt; der erste Theil dagegen ist uns eine Hauptquelle für die griechische Musik. Trotz der grossen Genauigkeit der Darstellung aber ist das Verständniss desselben nicht nur nicht leicht, sondern sogar recht schwierig und mühevoll, was hauptsächlich in der von den übrigen Musikern so ganz verschiedenen Termino-

logie beruht, denn Ptolemaeus bedient sich durchgehend der ὀνομαςία κατὰ θέςιν. Der wackere Herausgeber des Werkes, Joh. Wallis (in seinem Operum mathematicorum vol. tertium. Oxoniae [1685] 1699) hat sich, wie es namentlich die richtige Zahlenrestitution zu 2, 16 zeigt, in das Verständniss des Ptolemaeus recht gut hineingearbeitet (auch seine Appendix de veterum harmonica ad hodiernam comparata p. 153—182 ist in ihrer Art musterhaft und eine der vorzüglichsten Abhandlungen über griechische Musik). Den Neueren scheint das Verständniss des Ptolemaeus fast abhanden gekommen zu sein, denn sonst würden sie sicherlich die so ausserordentlich ergiebigen Nachrichten des Ptolemaeus nicht haben ungenutzt gelassen — Bellermann berührt die ὀνομαςία κατὰ θέςιν in seinem Anonymus p. 9, aber er hat sie falsch verstanden. Der Commentar, den Porphyrius geschrieben: Πορφυρίου εἰς τὰ ἁρμονικὰ Πτολεμαίου ὑπόμνημα, veröffentlicht von Wallis l. l. 189 ff., so interessant er durch die langen Fragmente früherer Musiker ist, ist für das Verständniss des Ptolemaeus wenig ergiebig — er kennt offenbar die von Ptolemaeus vorausgesetzten musikalischen Verhältnisse nicht mehr, wofür seine Erörterung über die von den Kitharoden gebrauchten Tonarten den vollen Beweis liefert. Der mittelalterliche Zusatz zum Texte des Ptolemaeus von Nikephorus Gregoras aus Saec. XIV, mitsammt dem hierzu von Barlaam, der Petrarca und Bocaccio im Griechischen unterwies, gelieferten Commentare ist durchaus unnützes Machwerk von Leuten, die von griechischer Musik viel weniger verstanden als wir — es hat dies nicht mehr Werth, als was Moschopulus, Thomas Magister und Triklinius aus eigenen Mitteln zu den älteren Commentatoren der Dichter hinzugefügt haben.

Noch vor Ptolemaeus ist Nikomachus aus Gerasa in Arabien zu setzen, der sich selbst den Pythagoreer nennt und der Kaiserzeit als bedeutender Mathematiker gilt. Das von ihm erhaltene mathematische Werk ἀριθμητικὴ εἰςαγωγή in 2 Büchern ist schon durch den unter den Antoninen lebenden Appulejus (Cassiod. arith. p. 555) und später durch Boethius ins Lateinische übersetzt und vielfach durch Commentare erläutert (durch Jamblichus, Asklepios von Tralles den Peripatetiker, Proklus von Laodicea u. a.). Aus anderen seiner mathematischen Werke sind uns Fragmente überkommen. Nikomachus mag ein tüchtiger Mathematiker sein, ein tüchtiger Akustiker ist er, nach dem uns von ihm vorliegenden musikalischen Tractate zu urtheilen, nicht. Er

hat denselben auf einer Reise geschrieben und einer Dame dedicirt, die ihn um Abfassung einer εἰσαγωγὴ μουσική ersucht hatte; wenn er zurückgekehrt sein wird, will er ihr so schnell wie möglich eine ausführlichere εἰσαγωγή in mehreren Büchern schreiben (p. 3), da soll nach p. 24 die κανόνος κατατομή des Pythagoras dargestellt werden, nicht „in der falschen Weise des Eratosthenes und Thrasyllus, sondern dem Willen des διδάσκαλος gemäss bis zum διάστημα ἑπτακαιεικοσιπλάσιον (!! vgl. S. 67), wie es jener Lokrer Timaeus gethan, dem Plato in dem gleichnamigen Dialoge gefolgt sei", da soll von der harmonischen und arithmetischen Proportion ausführlich geredet (p. 25) und der Nachweis gegeben werden, dass die Octave nicht wie die νεώτεροι (d. h. Aristoxenus) meinen, aus sechs Ganztönen bestehe (p. 27), da will er von der ἑβδομάς und καταπύκνωσις διεσιαίαις ἀποστάσεσιν handeln (p. 37. 39 — also wie Theo Smyrnaeus). Die kleine uns erhaltene εἰσαγωγή stellt die Entwickelung der Scala vom ältesten Heptachord, welches nach Analogie der sieben Planeten construirt sein soll, bis zum σύστημα τέλειον dar. Wichtig sind die hierbei aus Philolaos περὶ φύσιος mitgetheilten Fragmente. Bei jeder Entwickelungsform des Systems wird auf die akustischen Verhältnisse nach Pythagoras und Plato's Timaeus eingegangen und dabei erzählt, wie Pythagoras auf die Entdeckung der akustischen Zahlen geführt worden sei. Man könne das Verhältniss zweier Töne zu einander entweder so finden, dass man gleichgespannte Saiten von verschiedener Länge nehme oder gleichlange Saiten mit verschiedenen Gewichten beschwere. Im ersteren Falle würde die grössere Zahl (das Maass der längeren Saite) den tieferen Ton, die kleinere Zahl (das Maass der kürzeren Saite) den höheren Ton bezeichnen. Im zweiten Falle würde die grössere Zahl (das grössere Gewicht) den höheren, die kleinere Zahl (das leichtere Gewicht) den tieferen Ton bezeichnen. Dies ist soweit ganz richtig; aber was Nikomachus dann weiter über das Auffinden der akustischen Zahlen durch verschiedene Gewichte hinzusetzt, beweist, dass er in der Akustik sehr unwissend ist und den Pythagoreer, aus dem er dies excerpirt, falsch verstanden hat. Er sagt nämlich, die Schwingungszahlen der Saiten verhielten sich wie die Grösse der spannenden Kräfte: spannt man dieselbe Saite einmal mit 12 Pfund und dann mit 6 Pfund, so werden die beiden Töne eine Octave bilden (sich wie 2 : 1 verhalten), während sich doch die Schwingungszahlen wie die Quadrate der spannenden

Kräfte verhalten. Die Späteren, welche hier Nikomachus excerpiren (Iamblich. vit. Pythag. 1, 26 und Gaudent. p. 4) machen denselben Fehler, der sicherlich nicht von Pythagoras und den älteren Pythagoreern, welche dies später verschollene (Ptolem. 2, 12) Experiment mit den spannenden Lasten noch praktisch ausführten, herrühren kann.

In den Handschriften führt diese in sich völlig abgeschlossene Abhandlung des Nikomachus den Titel ἁρμονικῆς ἐγχειριδίου βιβλίον πρῶτον, den bereits Meibom als unrichtig erkennt. Es folgen dann unter der Ueberschrift ἁρμονικοῦ ἐγχειριδίου βιβλίον δεύτερον zwei Fragmente, die man als Theile jenes grösseren nikomacheischen Werkes betrachtet, dessen Abfassung er in dem uns erhaltenen verspricht. Für das erste Fragment ist dies möglich, doch nicht im mindesten sicher; für das zweite aber nicht, trotz der Ueberschrift τοῦ αὐτοῦ Νικομάχου. Es ist eine Partie aus einem ähnlichen Werke wie dem des Nikomachus, aber aus späterer Zeit. Der Anfang handelt von dem alten Heptachord und der Analogie seiner sieben Saiten mit den sieben Planeten; hierbei wird die Ansicht des Nikomachus citirt, die wir in dessen kleiner Schrift p. 6 lesen, und das von demselben über die Planeten Venus und Mercur Vorgebrachte als Irrthum oder Schreibfehler erklärt. Dann wird die Ansicht Anderer gebracht, die in umgekehrter Weise als Nikomachus die Planeten den Saiten der Lyra vindicirten. Dann wird von der Erweiterung des Heptachords durch neun Saiten geredet, vom σύστημα μετάβολον und ἀμετάβολον, wobei eine Stelle des Ptolemaeus citirt wird. Das Fragment schliesst mit einer Tabelle der achtundzwanzig verschiedenen Töne, welche entstehen, wenn man die Scalen der drei Tongeschlechter mit einander verbindet. Diese Tabelle zeigt dieselbe Ungenauigkeit wie die analogen Verzeichnisse der späteren Aristoxeneer (vgl. S. 85), mit denen sie wörtlich übereinstimmt; auch bei Nikomachus kommt sie vor (p. 25), aber ist hier von jenen Ungenauigkeiten, oder, wie wir sagen können, jenen Fehlern frei. Wir haben es hier also nicht mit Nikomachus, sondern mit einem ganz und gar anderen Autor zu thun, von dem wir wissen, dass er nach Ptolemaeus gelebt, während die Zeit des Nikomachus, den schon Ptolemaeus' Zeitgenosse Appulejus übersetzt hat, zwischen Thrasyllus (cf. p. 24) und Ptolemaeus fällt. — Vielfach citirt ist Nikomachus in den fünf Büchern Musik, welche Anitius Manilius Severinus Boethius, der gelehrte Freund des

Theodorich, als zweiten Theil seiner „quatuor matheseos disciplinae“ geschrieben hat. Das ganze Werk hat, wenn auch für einen ganz anderen Zweck geschrieben, viele Aehnlichkeit mit dem Werke des Theo Smyrnaeus, mit dem es auch in der Festhaltung des pythagoreischen Standpunctes übereinstimmt. Den ersten Theil bildet die Arithmetik in zwei Büchern, ein Auszug von dem *„quae de numeris a Nicomacho diffusius disputata sunt“*, wie Boethius selber in der Praefatio sagt; den dritten Theil bildet die Geometrie in zwei Büchern, den Schluss soll die Astronomie bilden. Die fünf Bücher Musik sind, den zweiten Theil des vierten Buches, welcher von den Tonarten u. s. w. handelt, ausgenommen, reine Akustik, und fast gänzlich Excerpte aus früheren, besonders aus Ptolemaeus (lib. V.), aus dem grösseren und verlorenen Werke des Nikomachus, ferner aus dem Werke, woraus das ebenbesprochene fälschlich für nikomacheisch gehaltene Fragment stammt, aus der lateinischen Schrift eines Musikers Albinus u. a. — doch enthält es wenig, was wir nicht anderswoher wissen.

Dass Nikomachus auch die Rhythmik bearbeitet hat, scheint aus einem Citate bei Bakchius p. 22 Meib. hervorzugehen. Dasselbe könnte man aus demselben Grunde auch von Didymus annehmen. Sonst haben wir bloss von einem einzigen Schriftsteller über Rhythmik nähere Kunde, nämlich von dem jüngeren Dionysius von Halikarnass. Er lebte zur Zeit Hadrians und ist ein Nachkomme des unter Octavian lebenden gleichnamigen Rhetors und Archäologen. Er war, wie Suidas sagt, Sophist, hatte sich aber hauptsächlich mit Musik beschäftigt und führt hiervon den Namen μουσικός. Seine schriftstellerische Thätigkeit war sehr umfangreich; er hatte eine μουσικὴ ἱστορία in 36 Büchern geschrieben, in welcher alle Kitharoden, Auleten und Dichter genannt waren, ferner 24 Bücher μουσικῆς παιδείας ἢ διατριβῶν, 5 Bücher über die musikalischen Partieen in Plato's πολιτεία, und endlich ῥυθμικὰ ὑπομνήματα in 24 Büchern, welche Suidas in der Aufzählung der Werke voranstellt. Hiermit ist aber die Zahl seiner Werke noch nicht abgeschlossen. Porphyr. ad Ptol. p. 219 nennt ein Werk des Διονύσιος μουσικός „περὶ ὁμοιοτήτων“ und theilt aus dessen erstem Buche ein ziemlich umfangreiches Fragment mit. Hier ist die Rede von den Analogieen zwischen rhythmischen und harmonischen Verhältnissen. Dionysius beruft sich auf die Zeugnisse sowohl der dem pythagoreischen Systeme anhängenden κανωνικοί,

wie der dem Aristoxenus folgenden μουσικοί, „alle diese Männer, sagt er, hätten jene Analogieen anerkannt." Was wir in diesem Fragmente Specielles über die Rhythmengeschlechter erfahren, ist zwar nur ein von Dionysius aus Aristoxenus beigebrachtes Citat, aber dennoch für unsere Kenntniss der Rhythmik immerhin von grosser Bedeutung. Was in seinen weitläufigen rhythmischen Commentaren gestanden hat, ist uns völlig unbekannt.

§ 10.

Aristides und die mit ihm aus gemeinsamer Quelle schöpfenden Musiker.

Etwa aus der letzten Zeit des römischen Kaiserthums ist uns eine Reihe von Darstellungen der Harmonik überkommen, welche sämmtlich, wenn auch nicht direct, auf die Harmonik des Aristoxenus zurückgehen, alle mehr oder minder dürftige Excerpte eines aus Aristoxenus gemachten Auszuges. Es sind folgende: die Schrift eines Anonymus, der in den verschiedenen Handschriften bald Eukleides, bald Pappus, bald Kleoneides genannt wird; die Schrift des Bakcheios, des Gaudentius, des Alypius, zweier anderen Anonymi, die von Bellermann als Ein *anonymus de musica* herausgegeben sind, und endlich die Harmonik des Aristides Quintilianus. Wir dürfen nicht denken, dass diese Schriften die Harmonik der damaligen Zeit darstellen, denn Vieles was sie aus ihrer gemeinsamen Quelle referiren, hatte bereits seine praktische Bedeutung verloren. So wurde damals schwerlich noch ein anderes Tongeschlecht als das diatonische, aber nicht mehr das chromatische und enharmonische angewandt, eben so waren die früher unterschiedenen Chroai oder Stimmungsarten praktisch in Vergessenheit gerathen. Selbst die antike Nomenclatur der Octavengattungen war in der Praxis untergegangen, denn man bezeichnete sie damals nach einem ähnlichen Principe wie in der byzantinischen Zeit als erste, zweite, dritte Octavengattung u. s. w., und von den alten Namen Μιξολυδιστί, Λυδιστί, Φρυγιστί, Δωριστί u. s. w. reden jene 7 Musiker im Präteritum „ἐκαλεῖτο". Dass unsere Berichterstatter keine genaue Bekanntschaft mit der aristoxenischen Harmonik, die sie darstellen, haben, verrathen sie um so häufiger, je ausführlicher ihre Excerpte sind.

Die meisten von ihnen lassen der Harmonik eine kurze Einleitung vorausgehen, in welcher auch die übrigen Theile der

μουσικὴ ἐπιστήμη genannt werden. Drei von ihnen lassen auf die Harmonik eine Darstellung des einen dieser übrigen Theile folgen, nämlich der Rhythmik. Es sind dies Aristides, der eine Anonymus und Bakchius. Aristides fügt der ῥυθμική auch noch eine besondere Metrik hinzu und gibt ausserdem noch eine Ausführung der von ihm gemeinsam mit dem einen Anonymus in der Einleitung aufgeführten übrigen musischen Discipline, in der Weise, dass sich der Stoff folgendermassen auf die drei Bücher seines Werkes περὶ μουσικῆς vertheilt:

φυσικόν	τεχνικόν	χρηστικόν	ἐξαγγελτικόν
ἀριθμητικόν	ἁρμονικόν	μελοποιία	ὀργανικόν
φυσικόν im	ῥυθμικόν	ῥυθμοποιία	ᾠδικόν
engeren Sinne	μετρικόν	ποίησις	ὑποκριτικόν
lib. III.	lib. I.		

Die drei τεχνικὰ μέρη: Harmonik, Rhythmik und Metrik, ein jedes mit dem dazugehörigen χρηστικόν, behandelt Aristides im ersten Buche; das ἀριθμητικόν (d. i. die akustischen Zahlen) und das φυσικόν (die mystische Beziehung dieser Zahlen zum Kosmos) stellt das dritte Buch dar. Das zweite Buch sollte dem Erwarten nach die ἐξαγγελτικὰ μέρη darstellen und der Anfang des zweiten Buches ist allerdings so gehalten, als ob dies der Inhalt sein soll; aber statt dessen wird darin vom Einfluss der μουσική auf die Seele und von der Wirkung der verschiedenen Rhythmen, der verschiedenen Instrumente u. s. w. gehandelt. In einer Stelle des ersten Buches, p. 43 wird das zweite Buch als „τὸ παιδευτικόν“ citirt. Die ἐξαγγελτικὰ μέρη bleiben unerledigt.

Hiernach hat nun Aristides für uns eine seine übrigen Genossen, die wir oben mit ihm genannt haben, weit überragende Bedeutung. Doch darf man sich deshalb von seiner eigenen musischen Befähigung keine hohen Vorstellungen machen. Weder Musik noch Metrik ist sein eigentliches Fach, er ist ein neu-platonischer oder neu-pythagoreischer σοφιστής, der mit der μουσική zunächst durch die auf die akustischen Zahlen basirten Theorieen in Zusammenhang steht und alle jene überschwänglichen Vorstellungen von ihrer mystischen Bedeutung theilt, ohne dass er in der musischen τεχνική bewandert ist. Von diesem Standpuncte aus werden viele Männer der späteren Kaiserzeit zu einer eindringlicheren Beschäftigung mit der Musik und zu einer schriftstellerischen Thätigkeit auf diesem Felde getrieben. So ist es mit

dem jüngeren Dionysius von Halikarnass, wie wir aus dem Artikel des Suidas deutlich erkennen können (σοφιςτής, καὶ μουσικὸς κληθεὶς διὰ τὸ πλεῖςτον ἀσκηθῆναι τὰ τῆς μουσικῆς), so mit Nikomachus und manchen anderen. Aber während die Einen sich auf diesem Wege tüchtige und gründliche Kenntnisse in der Musik erwerben, bleibt bei Anderen das musikalische Wissen ein durchaus unzulängliches. Dies letztere ist bei Nikomachus der Fall, wie wir nach dem von ihm uns vorliegenden kleinen Buche über Musik nicht anders urtheilen können (vgl. die Besprechung desselben S. 82), und noch schlimmer steht es in dieser Beziehung mit dem noch später lebenden Aristides, der es für genügend hält, den Autorruhm eines Schriftstellers περὶ μουσικῆς durch blosses Abschreiben zu erlangen. Dass er in der Auswahl der zu compilirenden Schriften möglichst wenig Tact beweist, dass er mit recht guten Quellen recht schlechte Quellen verbindet, darf man ihm nicht hoch anrechnen. Aber er ist in dem Grade gedankenloser Abschreiber, dass ihn die Widersprüche dieser Quellen nicht im mindesten kümmern und dass er ihren Inhalt durch leichtsinniges Excerpiren oder durch abgeschmackte Zusätze auf das hässlichste entstellt, wie sich aus folgenden Beispielen ergeben wird.

In der Harmonik sagt er bei der Darstellung der Tonarten: „um irgend einen gegebenen Ton zu bestimmen, solle man den tiefsten Ton singen, den man hervorzubringen im Stande sei, und nach diesem tiefsten Tone jeden anderen gegebenen Ton bestimmen. Jener tiefste Ton sei nämlich der dorische Proslambanomenos", d. i. derjenige Ton, den wir als *B* bezeichnen, der aber nach der zwischen antiker und moderner Ton-Stimmung bestehenden Differenz mit unserem Bass-*G* übereinkommt. Vgl. Abtheil. II Griech. Harm. Wie absolut unerfahren muss ein Mann sein, welcher uns lehrt, der tiefste Ton, den wir hervorzubringen im Stande wären, sei der Bass-Ton *G*! Nicht einmal bei allen Bass-Stimmen ist dies der Fall; zudem gibt es noch Baryton- und Tenor-Stimmen! Wie unvernünftig überhaupt, ein solches Hülfsmittel zur Bestimmung des Werthes der Töne anzugeben! Wenn Aristides selber eine bis zum *G* hinabgehende Bass-Stimme hatte, wie kann er deshalb auch von den Uebrigen annehmen, dass es mit ihrer Stimme ebenso beschaffen sei? Man sieht, der Mann ist in der Musik absolut unerfahren und einfältig und schreibt über Harmonik, ohne sich die allertrivialsten Anschauungen darüber

erworben zu haben. Wir wollen den Raum nicht mit anderen von Aristides ausgesprochenen musikalischen Thorheiten vergeuden.

In der Rhythmik steht es mit seinen Kenntnissen nicht besser. Aristophanes stellt in der Scene, in welcher Strepsiades in den Elementen der Rhythmik und Metrik unterwiesen werden soll, an den Gebildeten die Anforderung, dass er wisse ὁποῖόϲ ἐϲτι τῶν ῥυθμῶν κατ' ἐνόπλιον. Es ist dieser κατ' ἐνόπλιον ῥυθμόϲ derselbe, welcher auch προϲοδιακόϲ genannt wird, nämlich

⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Die späteren Metriker kennen ihn sämmtlich, auch wenn sie sonst vom Rhythmus so wenig wissen, dass sie jene Reihe aus einem Ionicus *a maiore* und einem *choriambus* bestehen lassen, oder ihn sogar in πόδεϲ διϲύλλαβοι

⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
1 2 3 4

zerfällen. Nur Aristides, der in seiner Darstellung der Rhythmik von ihm redet, kennt ihn nicht. Nach ihm gibt es zwei προϲοδιακοί, unter denen seine Quelle ohne allen Zweifel den katalektischen und akatalektischen versteht

katal.: ⏑ – | ⏑ ⏑ | – ⏑
akat.: ⏑ – | ⏑ ⏑ | – ⏑ | ⏑ –
– – | ⏑ ⏑ | – ⏑ | ⏑ –

Aristides gibt die Bestandtheile folgendermassen an: γίνονται δὲ καὶ οἱ καλούμενοι προϲοδιακοί. τούτων δὲ οἱ μὲν διὰ τριῶν (sc. ποδῶν) ϲυντίθενται, ἐκ πυρριχίου καὶ ἰάμβου καὶ τροχαίου

2 1 3 1 2 3
⏑ ⏑ | ⏑ – | – ⏑ statt ⏑ – | ⏑ ⏑ | – ⏑

οἱ δὲ διὰ τεϲϲάρων, ἰάμβου τῇ προειρημένῃ τριποδίᾳ προϲτιθεμένου

2 1 3 1 1 2 3 4
⏑ ⏑ | ⏑ – | – ⏑ | ⏑ – statt ⏑ – | ⏑ ⏑ | – ⏑ | ⏑ –

οἱ δὲ δύο ϲυζυγιῶν, βακχείου (der von Aristides in dieser Partie gebrauchte Terminus für Choriamb) τε καὶ ἰωνικοῦ τοῦ ἀπὸ μείζονοϲ

2 1 1 2
– ⏑ ⏑ – | – – ⏑ ⏑ statt – – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –

Gerade so gibt dies auch Aristides' Uebersetzer Martianus Capella. Im Originale waren die Bestandtheile des Prosodiacus richtig angegeben, dies beweist die Stelle des ebendaher schöpfenden Bakchius p. 25 Meib. ἐνόπλιοϲ ἐξ ἰάμβου καὶ ἡγεμόνοϲ καὶ χορείου καὶ ἰάμβου οἷον

ὁ τὸν πίτυοϲ ϲτέφανον.

Von den einzelnen Theilen der musikalischen Encyklopädie des Aristides ist es insbesondere die Rhythmik, welche uns bei dem grossen Mangel rhythmischer Quellen von grosser Bedeutung ist. Aristides selber unterscheidet hier zwei Quellen, von denen er die eine bezeichnet mit dem Ausdrucke „οἱ συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν“, die andere mit dem Ausdruek „οἱ χωρίζοντες“. Wir wollen diese zweite in dem folgenden als Quelle *A*, die erste als Quelle *B* bezeichnen.

Die Quelle *A* stellt, wie Aristides sagt, die Weise derjenigen dar, welche die Rhythmik für sich unabhängig von der Metrik behandeln. Auch Aristoxenus in seinen ῥυθμικὰ στοιχεῖα ist in diesem Sinne ein χωρίζων. Was bei Aristides aus ihr excerpirt ist, ist eine zusammenhängende, nur äusserlich durch ein Einschiebsel aus der Quelle *B* unterbrochene Darstellung der gesammten Rhythmik, aber so äusserst compendiarisch, dass sie, als einzige Quelle benutzt, nur wenig Verständniss der griechischen Rhythmik zu geben vermöchte. Nach einer kleinen Einleitung behandelt sie die Rhythmik nach folgenden Abschnitten: 1) περὶ χρόνων, 2) περὶ ποδῶν, 3) περὶ ἀγωγῆς, 4) περὶ μεταβολῆς, 5) περὶ ῥυθμοποιίας; der dritte Abschnitt umfasst nur wenig Zeilen; nicht viel grösser ist der fünfte und sechste Abschnitt. Soweit die hier behandelten Puncte uns in den Originalfragmenten des Aristoxenus und den von Psellus daraus gemachten Excerpten vorliegen, ist alles auf die Theorie des Aristoxenus basirt. So gering auch die Reste der aristoxenischen Rhythmik sind, so gewähren sie doch für die meisten der bei Aristides vorkommenden Puncte eine Parallele, und in allen diesen Particen ist Aristides als Quelle der Rhythmik von keinem Nutzen. Es steht nun aber auch dies fest, dass die Quelle *A* nicht eine ungefälschte Darstellung der aristoxenischen Rhythmik ist. Denn trotz der Verwandtschaft mit Aristoxenus bestehen wesentliche Differenzen, die sich auf 2 Grundverschiedenheiten zurückführen lassen: 1) Nach Aristoxenus sind die kleinsten Tacte der 3- und 4zeitige, die Quelle *A* dagegen nimmt in Uebereinstimmung mit den Metrikern einen noch kleineren 2zeitigen Tact an, den Aristoxenus in den uns überkommenen Fragmenten und nach der Ueberlieferung des älteren Dionysius von Halikarnass ausdrücklich ausschliesst. In Folge des ποὺς δίσημος weicht unsere Quelle mit den Metrikern übereinstimmend auch in der Kategorie der einfachen und zusammengesetzten Tacte von Ari-

stoxenus ab, denn nach ihr ist z. B. der Päon in der nicht aufgelösten Form –⏑⏑– ein einfacher (ἁπλοῦς), in der aufgelösten Form –⏑⏑⏑⏑ ein zusammengesetzter Tact (σύνθετος), denn –⏑⏑⏑⏑ kann in einen Trochäus und einen Pyrrhichius zerlegt werden, was bei –⏑– nicht der Fall ist. Dass in dieser Auffassung die so wichtigen aristoxenischen Kategorieen der πόδες ἀσύνθετοι und σύνθετοι ihre ganze Bedeutung verloren haben und kaum etwas anderes als eine Spielerei sind, liegt am Tage. 2) Nach Aristoxenus zerfällt ein Tact je nach seinem Umfange und seiner Tactart entweder in 2, oder in 3, oder in 4 Tacttheile; in der Quelle *A* ist diese höchst wichtige Lehre in Vergessenheit gerathen, sie weiss nur, dass der Tact in 2 Tacttheile, eine ἄρσις und eine θέσις zerfällt. Dazu kommen folgende Discrepanzen in der Terminologie:

Aristoxenus	Quelle *A* des Aristides
πούς	πούς, ῥυθμός
χρόνος πρῶτος	χρόνος πρῶτος, σημεῖον
σημεῖον, μέρος ποδικόν	μέρος ποδικόν, nicht σημεῖον
κάτω χρόνος, βάσις	θέσις
ἄνω χρόνος, ἄρσις	ἄρσις

Andere Unterschiede werden wohl nur auf der mangelhaften Darstellung des Epitomators Aristides beruhen, überhaupt ist zu bemerken, dass Aristides in der Arbeit des Excerpirens sich manche Unwissenheits- und Gedankenlosigkeitssünde hat zu Schulden kommen lassen. Der Nutzen der Quelle *A* besteht darin, dass uns hier einzelne mit Sicherheit auf Aristoxenus zurückzuführende Thatsachen genannt werden, für welche uns jetzt das aristoxenische Original nicht mehr vorliegt. Wir können sie schnell summiren: das 7- und 14zeitige Megethos des ποὺς ἐπίτριτος, — die Notiz über die Pausen, — die Aufzählung der ῥυθμικαὶ μεταβολαί und Einiges aus dem kurzen Abschnitte über die Rhythmopöie.

Wir dürfen die aristideische Quelle *A* nicht verlassen, ehe wir noch einige andere aus ihr fliessende Excerpte genannt haben. Meist geht diesen eine Darstellung der Harmonik voraus, die mit der Harmonik des Aristides in allem Wesentlichen übereinstimmt. Schon oben ist darauf aufmerksam gemacht, dass ausser Aristides noch 6 andere Musiker mit ihm gemeinsam nach derselben Quelle eine Darstellung der Harmonik gegeben und dass

zwei von diesen, nämlich Backchius und der zweite Anonymus, gleich Aristides mit der Harmonik eine kurze Darstelluug der Rhythmik verbinden; was sie über Rhythmik sagen, muss ebenso wie die vorher besprochene aristideische Rhythmik in dem gemeinsamen Originale hinter der Harmonik gestanden haben. Wir müssen hierbei aber noch über den Kreis der griechischen Litteratur hinausgehen und eine Darstellung der Musik bei den Arabern herbeiziehn, die, wie so Vieles in der arabischen Litteratur, aus griechischer Quelle geflossen ist und nunmehr das verlorengegangene griechische Original zu repräsentiren hat. Der Verfasser dieses arabischen Buches ist der im 10. Jahrhunderte lebende berühmte al Farabî, der seinen Landsleuten nicht nur die griechische Philosophie, sondern auch die Theorie der griechischen Musik durch Uebersetzung und Bearbeitung griechischer Werke zugänglich zu machen suchte; einen Auszug daraus hat Kosegarten in seiner Einleitung des *Ali Ispahensis* mitgetheilt. Aristides selber war dem al Farabî nicht unbekannt und die Darstellung der Harmonik kommt mit der aristideischen überein, doch nicht mehr als mit denen der verwandten Musiker. Auf die Harmonik folgt eine Rhythmik. Das daraus von Kosegarten Mitgetheilte bildet eine Parallele zu dem aristideischen Abschnitte περὶ χρόνων; die erste Hälfte (χρόνος πρῶτος) schliesst sich genau an Aristides an, die zweite Hälfte (die χρόνοι σύνθετοι) aber weicht merklich von Aristides ab, so dass al Farabî einen dem Aristides ähnlichen Auszug aus jenem griechischen Musiker, woraus die oben aufgeführten 6 Musiker geflossen sind, benutzt haben muss. Endlich ist hier zu nennen ein von Vincint veröffentlichtes Fragment einer Pariser Handschrift. Für zwei kleine Sätze dieses Fragmentes (§ 3. 4) finden wir in den übrigen uns zu Gebote stehenden rhythmischen Quellen keine Parallelen; drei andere Sätze (§ 1. 5. 6) stammen mit geringen die Sache nicht betreffenden Aenderungen aus dem uns erhaltenen Theile der aristoxenischen Rhythmik. Alles Andere (von einigen durchaus trümmerhaften Worten abgesehen), nämlich die Stelle von den χρόνοι ἔρρυθμοί, ῥυθμοειδεῖς und ἄρρυθμοι, von den λόγοι ποδικοί und dem Megethos des kleinsten und grössten Tactes jeder Tactart hat das pariser Fragment mit Aristides gemeinsam und stammt grösstentheils aus derselben Quelle *A*. Nicht unwichtig ist, dass dasjenige, was das pariser Fragment gibt, trotz seiner Uebereinstimmung mit Aristides, doch in einzelnen

Puncten von ihm differirt und vollständiger ist. Was die beiden zuerst von uns genannten griechischen Musiker betrifft, so liefert Bakchius eine Darstellung von den μεταβολαὶ ῥυθμικαί, die aus Aristides' Quelle *A* geflossen ist, jedoch so, dass dieselbe zugleich mit den μεταβολαὶ ἁρμονικαί verbunden ist. Auch der erste Anonymus gedenkt der rhythmischen μεταβολαί neben den harmonischen. Der zweite Anonymus gibt eine Reihe von Musikbeispielen in Instrumentalnoten mit Ictus-, Längen- und Pausen-Zeichen und den Ueberschriften ῥυθμὸς τετράσημος, ἑξάσημος, δωδεκάσημος u. s. w., zugleich mit einem Verzeichniss der Pausenzeichen und der verschiedenen μακραί von der 2- bis zur 5zeitigen. Von der 2-, 3-, 4-, 5zeitigen Länge redet auch der bei al Farabi erhaltene Auszug der Quelle *A*. Die ganze rhythmische Partie des zweiten Anonymus scheint nicht minder wie die ihr vorausgehende kurze Harmonik mit der Harmonik und Rhythmik im ersten Buche des Aristides gleichen Ursprung zu haben. Es können jene in Instrumental-Noten ausgeführten rhythmischen Beispiele aus der ausführlicheren Darstellung der Rhythmopöie in der Quelle *A* entlehnt sein, aber es ist auch nicht unmöglich, dass sie in der ausführlichen Darstellung der Lehre von den πόδες ἁπλοῖ und σύνθετοι vorkamen, von der uns Aristid. p. 40. 41 einen kurzen Auszug gibt. Er sagt hier, dass die χωρίζοντες (d. h. die Quelle *A*) „ἀριθμοί“ vom 2zeitigen Tacte bis zu den ausgedehnten zusammengesetzten Tacten aufgestellt hätten, d. h. Zahlen, welche die verschiedenen Megethe der πόδες ἁπλοῖ und σύνθετοι bezeichneten, wie τετράσημος, ἑξάσημος, δωδεκάσημος u. s. w., wobei bald mit der θέσις, bald mit der ἄρσις angefangen, bald der Rhythmus mit βραχεῖαι, bald mit μακραί zusammengesetzt, bald aus gemischten βραχεῖαι und μακραί ausgeführt werde, bald auch so, dass χρόνοι κενοί, einzeitige und mehrzeitige Pausen, angenommen werden. Diese Beschreibung des Aristides setzt schlechterdings ähnliche Beispiele voraus, wie wir sie beim zweiten Anonymus finden, zumal da hier auch von den Pausen ein häufiger Gebrauch gemacht ist; es müssen die Beispiele, welche Aristides im Auge hat, nothwendig in Noten ausgeführt gewesen sein, denn an eine Ausführung durch metrische Schemata können wir deshalb nicht denken, weil wir es nach Aristides nicht mit der Darstellung der συμπλέκοντες, sondern der χωρίζοντες zu thun haben, welche die Rhythmik ohne Rücksicht auf die Metrik behandelten.

In seine der Quelle *A* folgende Darstellung der πόδες hat Aristides eine hiervon abweichende Darstellung der πόδες nach der Quelle *B* eingeschoben. Hier werden ῥυθμοί oder πόδες ἁπλοῖ, σύνθετοι, μικτοί unterschieden und zwar sind dieselben nach den drei Rhythmengeschlechtern geordnet:

A. γένος δακτυλικόν *a.* ῥυθμοὶ ἁπλοῖ (1). *b.* ῥυθμοὶ κατὰ συζυγίαν σύνθετοι (2).

B. γένος ἰαμβικόν *a.* ῥυθμοὶ ἁπλοῖ (3). *b.* ῥυθμοὶ κατὰ συζυγίαν καὶ κατὰ περίοδον σύνθετοι (4).

C. γένος παιωνικόν *a.* ῥυθμοὶ ἁπλοῖ (5). Hier gibt es keine σύνθετοι.

D. γενῶν μίξεις (6).

E. ῥυθμοὶ μικτοί (7).

Diese Ordnung ist nur dadurch unterbrochen, dass zwischen die hier durch (6) und (7) bezeichnete Kategorieen zwei χορεῖοι ἄλογοι gestellt sind; Cäsar hält sie für ein in den Text gekommenes Scholion, meines Erachtens gehören sie dem Aristides selber an, denn in der Kategorie (7) wird auch von ihm auf sie recurrirt, vielleicht aber haben sie hinter (5) ihren ursprünglichen Platz gehabt, den sie durch das Versehen eines Librarius verändert haben.

Nachdem Aristides für eine jede der sieben Kategorieen [(1) bis (7)] die darunter gerechneten ῥυθμοί nach ihren Bestandtheilen genannt hat, folgt ehe er zur folgenden Kategorie übergeht eine Namens-Erklärung der angeführten ῥυθμοί. Damit aber sind diese ῥυθμοί in dem Aristideischen Werke noch nicht abgethan. Er kommt nämlich im 2. Buche bei der Besprechung des Ethos der Rhythmen noch einmal auf sie zurück, indem er nach Darlegung der durch die Anakrusis, die Pause und durch die 3 verschiedenen Rhythmengeschlechter hervorgebrachten ethischen Wirkung die einzelnen ῥυθμοὶ ἁπλοῖ und die ῥυθμοὶ σύνθετοι nach ihrem Ethos charakterisirt und zwar so, dass die hier für die ῥυθμοὶ ἁπλοῖ eingehaltene Ordnung sichtlich mit Rücksicht auf die im ersten Buche beobachtete Reihenfolge gewählt ist. Nur in Einem wesentlichen Puncte findet in dieser Reihenfolge ein Unterschied statt. Es sind nämlich im 2. Buche zuerst alle ῥυθμοὶ ἁπλοῖ nach den drei Rhythmengeschlechtern aufgeführt und erst dann wird von den ῥυθμοὶ σύνθετοι gesprochen:

A. ῥυθμοὶ ἁπλοῖ: *a.* γένους ἴσου [= (1) des ersten Buches], *b.* γένους ἡμιλοίου [= (5)], *c.* γένους διπλαίσου [= (3)].

B. ῥυθμοὶ σύνθετοι. Hier werden die einzelnen ῥυθμοὶ σύνθετοι nicht genannt, sondern es ist nur im allgemeinen von ihrer Wirkung die Rede; doch wird insofern ein Unterschied gemacht, dass zuerst die den Kategorien (2) und (4) entsprechenden σύνθετοι aus 2 ἁπλοῖ und darauf die der Kategorie (6) entsprechenden σύνθετοι aus mehr als 2 ἁπλοῖ besprochen werden. Von den ῥυθμοὶ μικτοί ist hier keine Rede.

Wir haben im Folgenden dasjenige, was sich bei Aristides über die ῥυθμοὶ ἁπλοῖ, σύνθετοι und μικτοί findet in der Weise abdrucken lassen, dass wir dasselbe nach der Trias dieser Hauptklassen geordnet haben; für die ἁπλοῖ sind die 3 Rhythmengeschlechter, für die σύνθετοι die συζυγίαι und die περίοδοι die Specialkategorieen. In einer jeden der letzteren findet zuerst (am Rande mit *a* bezeichnet) dasjenige seine Stelle, was im ersten Buche des Aristides über die Bestandtheile der ῥυθμοί gesagt ist, sodann (mit *b* bezeichnet) die zusammenhängende Namenserklärung der einer jeden Kategorie [(1) bis (7)] angehörenden ῥυθμοί, endlich (mit *c* bezeichnet) das im zweiten Buche über das Ethos Angeführte. In den Columnen *a* ist den ῥυθμοί ihr metrisches Schema und eine fortlaufende der Reihenfolge des Aristideischen Textes entsprechende Numerirung hinzugefügt; jede dieser Nummern ist in den Columnen *b* und *c* bei dem betreffenden ῥυθμός wiederholt.

Man wird sich nun bald überzeugen, dass die in den Columnen *a* enthaltene Beschreibung der ῥυθμοὶ ἁπλοῖ und σύνθετοι durchaus parallel geht dem von Bakchius gelieferten Verzeichnisse der ῥυθμοὶ ἁπλοῖ und συμπεπλεγμένοι, S. 47, 16 ff. Bakchius ist ungleich unvollständiger als Aristides (es fehlt bei ihm sogar der Dactylus), aber doch hat Bakchius z. B. den in seinem Verzeichnisse als ὄρθιος bezeichneten ἴαμβος ἄλογος voraus. Wir haben zu jedem Aristideischen ῥυθμός die Parallel-Stelle des Bakchius mit einem vorangesetzten *B* als Abkürzung von Bakchius hinzugefügt, die hinter dem *B* stehende Ziffer bezeichnet die Stelle, welche der betreffende ῥυθμός in Bakchius' Verzeichnisse einnimmt. Es wird Niemand daran zweifeln können, dass beide Verzeichnisse zwar nicht unmittelbar, aber doch in letzter Instanz aus einer gemeinsamen Quelle geflossen sind. Oft differiren bei

beiden die Namen ein und desselben ῥυθμός; in diesem Falle haben im Originale ursprünglich mehrere Namen gestanden, von denen Aristides diesen, Bakchius jenen aufgenommen hat. So bei Nr. 1 ἡγεμών und ἁπλοῦς προκελευσματικός, bei Nr. 8 τροχαῖος und χορεῖος, bei Nr. 18 ἰωνικός ἀπ' ἐλάσσονος und βακχεῖος, bei Nr. 37 προσοδιακός und ἐνόπλιος. Für die ursprüngliche Identität beider Verzeichnisse verdient nicht unberücksichtigt zu bleiben, dass Aristides Nr. 3 den Namen ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος, nicht aber δάκτυλος für –⏑⏑ gebraucht. In Nr. 35 dagegen kommt bei ihm der Name δάκτυλος vor, indem er das achtsilbige δοχμιακόν

⏑–, –⏑⏑, –⏑–

bestehen lässt ἐξ ἰάμβου καὶ δακτύλου καὶ παιῶνος. Bei Bakchius fehlt Nr. 3 der Dactylus, bei dem δοχμιακόν Nr. 35 aber, wo Aristides δακτύλου sagt, lesen wir bei Bakchius ἐξ ἰάμβου καὶ ἀναπαίστου καὶ παιᾶνος τοῦ κατὰ βάσιν d. i. ἀναπαίστου ἀπὸ μείζονος, nämlich gerade den eigenthümlichen Namen für Dactylus, welchen Aristides Nr. 3 angewandt hat. Auch die Differenz beider in Angabe der ἄρσις und θέσις ist interessant. In Nr. 1, 5 gibt der eine der ersten, der andere der zweiten Silbe den Ictus (⏑́⏑ und ⏑⏑́, –́– und ––́): im Originale waren beide rythmische Formen desselben πούς aufgeführt, wovon sich z. B. gleich bei Nr. 2 des Aristides die deutliche Spur erhalten hat, indem hier für den Proceleusmaticus zuerst die Betonung ⏑́⏑,⏑⏑ angegeben und dann ein καὶ ἀνάπαλιν d. i. ⏑⏑⏑́⏑ hinzugefügt wird.

Gemeinsam haben beide Quellen die eigenthümliche Verkehrtheit, dass sie dem dreisilbigen τετράσημος Eine θέσις und zwei ἄρσεις geben vgl. Nr. 4 (Aristides: ἀνάπαιστος ἀπ' ἐλάσσονος ἐκ δύο βραχειῶν ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως, Bakchius ἀνάπαιστος ἐκ δύο βραχειῶν ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως οἷον „βασιλεύς"). Für diesen Fehler kann also Aristides nicht persönlich verantwortlich gemacht werden, denn die Uebereinstimmung mit Bakchius zeigt, dass schon im Originale dieser Fehler bestanden haben muss. Dagegen fallen andere Fehler nicht dem gemeinsamen Originale, sondern dem leichtsinnig excerpirenden Aristides zur Last. Die auffallendsten Fehler finden sich Nr. 36, 37, 38 bei den von Aristides angegebenen Arten des προσοδιακός. Aristides nimmt hier offenbar die Schemata.

⏑–, ⏑⏑, –⏑   ⏑–, ⏑⏑, –⏑, ⏑–   ––⏑⏑, –⏑⏑–,



gibt statt deren aber folgende an

⏑⏑, ⏑–, –⏑ ⏑⏑, ⏑–, –⏑, ⏑– –⏑⏑–, ––⏑⏑.

Bakchius hat hier sein Original (Nr. 37) ganz richtig excerpirt.

Nur der irrationale Tribrachys –⏑⏑ und ⏑⏑– ist von Aristides (wenn auch wie oben bemerkt nicht an der richtigen Stelle) unter dem Namen χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδής und τροχαιοειδής aufgeführt, nicht aber der irrationale Iambus und Trochäus. Nicht ausgelassen hat den ersteren Bakchius, Nr. 11 ὄρθιος ἐξ ἀλόγου ἄρσεως καὶ μακρᾶς θέσεως οἷον „ὀργή“. Er konnte im Originale schwerlich an einer anderen Stelle stehen, als wohin wir ihn gesetzt, nämlich am Ende des ἰαμβικὸν γένος. Bei Aristides endet das ἰαμβικὸν γένος Nr. 10 und 11 mit dem ὄρθιος ὁ ἐκ τετρασήμου ἄρσεως καὶ ὀκτασήμου θέσεως und dem τροχαῖος σημαντὸς ὁ ἐκ τετρασήμου ἄρσεως καὶ ὀκτασήμου θέσεως. Auch in der dem Bakchius zu Grunde liegenden Quelle müssen diese ῥυθμοί gestanden haben, und zwar an derselben Stelle wie bei Aristides. Es ist nun sehr befremdend, dass dem Bakchius zufolge der irrationale Iambus ⏑ – denselben Namen haben soll wie der Tact ⏑⏑⏑, muss mehr, da er auch für den aufgelösten fünfsilbigen Päon vorkommt (bei Diomed). Dies berechtigt uns zu der Annahme, dass in der Quelle des Bakchius etwa folgendes zu lesen war: ὄρθιος [ἐκ τετρασήμου ἄρσεως καὶ ὀκτασήμου θέσεως οἷον .... ἴαμβος ἄλογος] ἐξ ἀλόγου ἄρσεως καὶ μακρᾶς θέσεως οἷον ὀργή.

Die von uns in Klammern eingeschlossenen Worte sind beim Excerpiren übersehen und ist auf diese Weise der irrationale Iambus zu dem ihm gewiss nicht gebührenden Namen ὄρθιος gekommen.

Wer in einem Verzeichnisse der Tacte den irrationalen Iambus aufführt, wird auch die antithetische Form, den irrationalen Trochäus, nicht vergessen haben, besonders nicht ein solcher Metriker, welcher z. B. Nr. 2 auch für den Proceleusmaticus die antithetische Form angemerkt hat. Es ist demnach vorauszusetzen, dass das Original ursprünglich auch den irrationalen Trochäus aufgeführt hat (wir haben dafür in Nr. 12 eine Lücke gelassen).

Bakchius beginnt den das Verzeichniss der ῥυθμοί enthaltenden Abschnitt seiner Schrift mit den Worten (S. 46, 3): „Μέτρων δὲ καὶ ῥυθμῶν συμμίκτων πάντα μετρεῖται τὰ εἴδη συλλαβαῖς, ποσί, καταλήξεσι.“ Die Worte Μέτρων δὲ καὶ ῥυθμῶν συμμίκτων

sind räthselhaft. Sie werden verständlich durch den Vergleich der Schlussworte, welche Aristides seinem auf gleiche Quelle zurückgehenden Verzeichnisse hinzufügt: Οἱ μὲν οὖν cυμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν τοιαύτην τινὰ πεποίηνται τὴν τεχνολογίαν. Bakchius also bezeichnet nicht minder als Aristides die Eigenthümlichkeit seiner Quelle, dass hier nicht die reine Rhythmik, sondern die Rhythmik in Verbindung mit der Metrik dargestellt ist. Doch auch dann, wenn man dies nicht zugeben will, kann man kaum einer andern Ansicht sein als dieser, dass auch dasjenige, was Bakchius nach jenen seinen Worten von rhythmischem Materiale bringt, insonderheit die Definition des Rhythmus (46, 10—20), die Angabe der χρόνοι, darunter auch des χρόνος ἄλογος und der Art seiner Verbindung mit der Länge und Kürze (46, 21 — 47, 5) und die Lehre von ἄρcιc und θέcιc (47, 10—16), derselben Schrift des cυμπλέκων entstammt, welcher er das Verzeichniss der ῥυθμοί entnommen hat. Nach den Citaten zu urtheilen, welche in dieser Einleitung der rhythmischen Partie des Bakchius bei Gelegenheit der Definition des Rhythmus beigebracht werden (aus Phädrus, Aristoxenus, Nikomachus, Leophantus, Didymus) war ihr Urheber kein ungelehrter Mann. Ihnen zufolge muss er später als Nikomachus gelebt haben.

Doch gehen wir wieder auf das Verzeichniss der ῥυθμοί bei Aristides zurück. In der von uns mit *a* bezeichneten Beschreibung der ῥυθμοί sind die auffallendsten Fehler in der Angabe der Arsen und Thesen gemacht. Dem Dactylus und Anapäst (Nr. 3 und 4) werden je 2 ἄρcειc und 1 θέcιc gegeben, dem Päon epibatus (Nr. 16) 2 ἄρcειc und 3 θέcειc, also jenen eine ἄρcιc, diesem eine θέcιc zu viel, dem Semantus und Orthius (Nr. 10 und 11) dagegen nur 1 ἄρcιc und 1 θέcιc, also 1 θέcιc zu wenig. Anders ist es in der mit *b* bezeichneten Namenserklärung und der mit *c* bezeichneten Angabe des Ethos der Tacte. Kommt nämlich hier (in *b* und *c*) Aristides auf die Arsen und Thesen zu sprechen, so sind seine Angaben völlig tadellos. Der fünfzeilige Päon erhält richtig seine 2 cημεῖα (*b* Nr. 15), der Päon epibatus nicht 5, sondern 4 μέρη (*b* Nr. 16), seine διπλῆ θέcιc (*c* Nr. 16), der Semantus nicht 1, sondern 2 θέcειc (*b* Nr. 10). Die in *a* stattfindende Fehlerhaftigkeit kann nicht erst von Aristides herrühren, denn sie findet sich wie gesagt auch bei

Bakchius (vgl. *a* Nr. 4), sie muss aus der Schrift des συμπλέκων als der gemeinsamen Quelle stammen, auf welche Aristides und Bakchius' Darstellung zurückgeht. Es ist nicht anders möglich, als dass schon in der von dem συμπλέκων zur Hand genommenen rhythmischen Schrift die von uns mit *a*, *b*, *c* bezeichneten Kategorieen getrennt waren. Bei *b* und *c* ist der συμπλέκων seinem Originale treuer gefolgt, bei *a* aber, wo die Beschreibung der Tacte gegeben war, hat er etwas freier gestaltend verfahren und hat sich hierbei jene oben bezeichneten Versehen in Betreff der Arsen und Thesen zu Schulden kommen lassen. Dies kann bei einem Manne wie unserem συμπλέκων, der die von ihm sogenannten συζυγίαι und περίοδοι – –, ⏑⏑ u. s. w. aus δύο γενῶν ἢ καὶ πλειόνων bestehen lässt statt aus δύο ποδῶν ἢ καὶ πλειόνων, nicht sehr befremden.

Die Partieen *c* folgen also dem Originale treuer als die Partieen *a*. Es ist nun aber auch anzunehmen, dass die den Partieen *c* vorausgehenden und nachfolgenden Partieen, welche ebenfalls vom Ethos der Rhythmen handeln, derselben Quelle wie *c* entstammen, und hiermit lässt sich der Quelle *B* folgendes zuweisen:

1) die bei Bakchius vorkommende rhythmische Einleitung;

2) die dem συμπλέκων folgende Darstellung der πόδες im 1. Buche des Aristides und bei Bakchius;

3) der Abschnitt von dem Ethos der Rhythmen im 2. Buche des Aristides. Stammt dieser letztere aber aus der Quelle *B*, so werden wir natürlich nicht umhin können, ihr auch den Schlusssatz vom Ethos der ῥυθμοὶ στρογγύλοι und περίπλεῳ zuzuweisen. Dies letztere steht aber mit der über diese Rhythmen im ersten Buche des Aristides vorkommenden Stelle (in der Lehre von den χρόνοι, die der Tactlehre vorausgeht S. 28, 4—16), in einem so innigen Zusammenhange nicht nur des Inhaltes, sondern auch des Ausdrucks (man kann die eine aus der andern emendiren), dass auch diese Stelle der Quelle *B* zuzuschreiben ist. Damit gehört ihr denn auch die ganz parallele Stelle im fragm. Parisin. 87 (S. 45) an, und somit hat jeder der drei späteren Musiker, welcher uns über Rhythmik belehrt, nämlich Aristides, Bakchius und das Parisiner Fragment, sowohl die Quelle *A* wie die Quelle *B* benutzt. Beide Quellen müssen demnach schon im Auszuge in dem Originale vereint gewesen sein, auf welche jene Musiker zurückgehen.

I. Ῥυθμοὶ ἀσύνθετοι, ἁπλοῖ (*B* Ῥυθμοὶ ἁπλοῖ) οἱ ἑνὶ γένει ποδικῷ χρώμενοι ὡς οἱ τρίσημοι.

1. Ἐν τῷ δακτυλικῷ γένει.

a 1. ⏑́ ⏑ ἁπλοῦς προκελευσματικὸς ἐκ βραχείας θέσεως καὶ βραχείας ἄρσεως.

⏑ ⏑́ *B* 1. ἡγεμών· σύγκειται δὲ ἐκ δύο ἐλαχίστων χρόνων, ἄρχεται δὲ ἀπὸ ἄρσεως .... ὑπόδειγμα δὲ αὐτοῦ λέγομεν „λόγος“.

2. ⏖́ ⏖ προκελευσματικὸς διπλοῦς ἐκ δύο βραχειῶν ἐπὶ θέσιν καὶ δύο βραχειῶν ἐπ’ ἄρσιν,

⏖ ⏖́ καὶ ἀνάπαλιν.

3. –́ ⏑⏑ ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ δύο βραχειῶν ἄρσεων.

4. ⏑⏑ –́ ἀνάπαιστος ἀπ’ ἐλάσσονος ἐκ δύο βραχειῶν ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως.

B 4. ἀνάπαιστος ἐκ δύο βραχειῶν ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως οἷον „βασιλεύς“.

5. –́ – ἁπλοῦς σπονδεῖος ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως.

– –́ *B* 6 σπονδεῖος ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ θέσεως μακρᾶς οἷον „σπένδω“.

6. ⏘́ ⏘ σπονδεῖος μείζων ὁ καὶ διπλοῦς ἐκ τετρασήμου θέσεως καὶ τετρασήμου ἄρσεως.

---

b 1. 2. προκελευσματικὸς ὁ καὶ πυρρίχιος ἀπὸ τοῦ κἂν ταῖς πυρρίχαις κἂν τοῖς ἀγῶσιν αὐτοῖς χρῆσθαι.

3. δάκτυλος ... διὰ τὴν τῶν συλλαβῶν τάξιν, ἀναλογοῦσαν τοῖς μέρεσι τοῦ δακτύλου.

4. ἀνάπαιστος δὲ ἢ διὰ τὸ ἀνάπαλιν τετάχθαι, ἢ διὰ τὸ τὴν φωνὴν διαθεῖν μὲν τὰς βραχείας, ἀναπαύεσθαι δὲ καταντῶσαν ἐπὶ τὴν μακράν.

5. 6. σπονδεῖος δὲ διὰ τὸ ἐν ταῖς σπονδαῖς αὐτὸν ᾄδεσθαι.

τῶν ἐν ἴσῳ λόγῳ

c 1. 2. οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γενόμενοι μόνων τάχιστοι καὶ θερμότεροι,	1. 2. Διὰ τοῦτο τοὺς μὲν βραχεῖς πυρρίχαις χρησίμους ὁρῶμεν,
5. οἱ δὲ διὰ μακρῶν μόνων .... καὶ κατεσταλμένοι.	

3. 4. οἱ δ' ἀναμὶξ ἐπίκοινοι,

6. εἰ δὲ διὰ μηκίστων χρόνων συμβαίη γίνεcθαι τοὺc πόδαc, πλείων ἡ κατάcταcιc ἐμφαίνοιτ' ἂν τῆc διανοίαc.

3. 4. τοὺc δ' ἀναμὶξ ἐν ταῖc μέcαιc ὀρχήcεcι,

6. τοὺc δὲ μηκίcτουc ἐν τοῖc ἱεροῖc ὕμνοιc οἷc ἐχρῶντο παρεκτεταμένοιc, τήν τε περὶ ταῦτα διατριβὴν μίαν καὶ φιλοχωρίαν ἐνδεικνύμενοι, τήν τε αὐτῶν διάνοιαν ἰcότητι καὶ μήκει τῶν χρόνων ἐc κοcμιότητα καθίcταντεc ὡc ταύτην οὖcαν ὑγίειαν ψυχῆc. τοιγάρτοι κἂν ταῖc τῶν cφυγμῶν κινήcεcιν οἱ διὰ τοιούτων χρόνων τὰc cυcτολὰc ταῖc διαcτολαῖc ἀνταποδιδόντεc ὑγιαινότατοι.

---

2. Ἐν δὲ ἰαμβικῷ γένει.

a 7. ⏑ –́ ἴαμβοc ἐξ ἡμιcείαc ἄρcεωc καὶ διπλαcίου θέcεωc.
B 2. ἴαμβοc· cύγκειται δὲ ἐκ βραχέοc καὶ μακροῦ χρόνου οἷον „. . . . .“.

8. –́ ⏑ τροχαῖοc ἐκ διπλαcίου θέcεωc καὶ βραχείαc ἄρcεωc.
B 3. χορεῖοc· cυνέcτηκε δὲ ἐκ μακροῦ καὶ βραχέοc χρόνου, ἄρχεται δὲ ἀπὸ θέcεωc οἷον „πῶλοc“.

9. ⏗ ⏗́ ὄρθιοc ὁ ἐκ τετραcήμου ἄρcεωc καὶ ὀκταcήμου θέcεωc.

10. ⏗́ ⏗ τροχαῖοc cημαντὸc ὁ ἐκ ὀκταcήμου θέcεωc καὶ τετραcήμου ἄρcεωc.

11. ⏓ –́ *B* 5. ὄρθιοc ἐξ ἀλόγου ἄρcεωc καὶ μακρᾶc θέcεωc οἷον „ὀργή“.

12. –́ ⏓

13. – ⏑́⏑ χορεῖοc ἄλογοc ἰαμβοειδὴc ὃc cυνέcτηκεν ἐκ μακρᾶc ἄρcεωc καὶ δυὸ θέcεων· καὶ τὸν μὲν ῥυθμὸν ἔοικεν ἰάμβῳ, τὰ δὲ τῆc λέξεωc μέρη κατὰ τὸν ἀριθμὸν . . . δακτύλῳ.

14. ⏑́⏑ – χορεῖοc ἄλογοc τροχαιοειδὴc ἐκ δύο θέcεων καὶ μακρᾶc ἄρcεωc κατ' ἀντιcτροφὴν τοῦ προτέρου.

---

b 7. Ἴαμβοc μὲν οὖν ἐκλήθη ἀπὸ τοῦ ἰαμβίζειν ὅ ἐcτι λοιδορεῖν, παρὰ τὸν ἰὸν εἰρημένον. πρὸc τοῦτο γὰρ ὁ ῥυθμὸc διὰ τὸ λογοειδὲc καὶ τὴν ἰcότητα τῶν αὐτοῦ μερῶν πρόcφοροc.

8. τροχαῖοc δὲ ἀπὸ τοῦ τὴν βάcιν ἐπίτροχον ποιεῖcθαι.

9. ὁ δὲ ὄρθιος διὰ τὸ cεμνὸν τῆc ὑποκρίcεωc καὶ βάcεωc.
10. ⏑́⏑́⏑ cημαντὸc δὲ ὅτι βραδὺc ὢν τοῖc χρόνοιc ἐπιτεχνηταῖc χρῆται cημαcίαιc, παρακολουθήcεωc ἕνεκα διπλαcιάζων τὰc θέcειc.

---

c τῶν δὲ ἐν διπλαcίονι γινομένων cχέcει.
7. 8. οἱ μὲν ἁπλοῖ τροχαῖοι καὶ ἴαμβοι τάχοc τε ἐπιφαίνουcι καί εἰcι θερμοὶ καὶ ὀρχηcτικοί.
9. 10. οἱ δὲ ὄρθιοι καὶ cημαντοὶ διὰ τὸ πλεονάζειν τοῖc μακροτάτοιc ἤχοιc προάγουcιν ἐc ἀξίωμα.

---

3. Ἐν δὲ παιωνικῷ γένει.

a 15. –́⏑– παιὼν διάγυιοc ἐκ μακρᾶc θέcεωc καὶ βραχείαc καὶ μακρᾶc ἄρcεωc.
16. –́ – –́ –́ – παιὼν ἐπιβατὸc ἐκ μακρᾶc θέcεωc καὶ μακρᾶc ἄρcεωc καὶ δύο μακρῶν θέcεων καὶ μακρᾶc ἄρcεωc.

---

b 15. Διάγυιοc μὲν οὖν εἴρηται οἷον δίγυιοc, δύο γὰρ χρῆται cημείοιc.
16. –́ – ⏗ – ἐπιβατὸc δὲ ἐπεὶ τέταρcι χρώμενοc μέρεcιν ἐκ δυοῖν ἄρcεων καὶ δυοῖν διαφόρων θέcεων γίνεται.

---

c 15. τοὺc δὲ ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ θεωρουμένουc ἐνθουcιαcτικωτέρουc εἶναι cυμβέβηκεν ὡc ἔφην.
16. –́ – ⏗ – τούτων δ' ὁ ἐπιβατὸc κεκίνηται μᾶλλον, cυνταράττων μὲν τῇ διπλῇ θέcει τὴν ψυχήν, ἐc ὕψοc δὲ τῷ μεγέθει τῆc ἄρcεωc τὴν διάνοιαν ἐξεγείρων.
καὶ οἱ μὲν ἁπλοῖ τῶν ῥυθμῶν τοιοίδε.

II. Ῥυθμοὶ cύνθετοι (*B* cυμπεπλεγμένοι)
οἱ ἐκ δύο γενῶν ἢ καὶ πλειόνων cυνεcτῶτεc ὡc οἱ δωδεκάcημοι.

---

a 1. Κατὰ cυζυγίαν cύνθετοι.

δύο ποδῶν ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων cύνθεcιc.

Ἐν γένει δακτυλικῷ.

17. – –, ⏑ ⏑ ἰωνικὸc ἀπὸ μείζονοc cυνίcταται ἐξ ἁπλοῦ cπονδείου καὶ προκελευcματικοῦ διcήμου.
18. ⏑ ⏑, – – ἰωνικὸc ἀπ' ἐλάccονοc, ἐναντίωc.
B 6. βακχεῖοc ἀφ' ἡγεμόνοc καὶ cπονδείου οἷον „ἐτεθρήκειν“.

Ἐν γένει ἰαμβικῷ.

19. ⏑–, –⏑ βακχεῖος (ἀπ' ἰάμβου)· πρότερον ἔχει τὸν ἴαμβον, δεύτερον δὲ τὸν τροχαῖον.

20. –⏑, ⏑– βακχεῖος (ἀπὸ τροχαίου), ἐναντίως.

Μιγνυμένων τῶν γενῶν.

21. –⏑, ⏑⏑ *B* 7. παιὰν σύνθετος, ἐκ χορείου καὶ ἡγεμόνος οἷον „εὐπλόκαμος“.

22. ⏑–, –⏑– δοχμιακὸν εἶδος α'· συντίθεται ἐξ ἰάμβου καὶ παίωνος διαγυίου.

2. Κατὰ περίοδον σύνθετοι, περίοδοι.

πλειόνων (ποδῶν καὶ ἀνομοίων σύνθεσις).

Ἐν τῷ ἰαμβικῷ γένει σύνθετοι κατὰ περίοδον ιβ· τέσσαρες μὲν ἐξ ἑνὸς ἰάμβου καὶ τριῶν τροχαίων· τούτων

23. ὁ μὲν ⏑––⏑–⏑–⏑ πρῶτον τὸν ἴαμβον ἔχων καλεῖται τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου

24. ὁ δὲ –⏑⏑––⏑–⏑ δεύτερον τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου

25. ὁ δὲ –⏑–⏑⏑––⏑ τρίτον βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου

26. ὁ δὲ –⏑–⏑–⏑⏑– τέταρτον ἴαμβος ἐπίτριτος.

Τέσσαρες δὲ ἕνα τροχαῖον, τοὺς δὲ λοιποὺς ἰάμβους ἔχοντες.

27. ὁ μὲν οὖν –⏑⏑–⏑⏑– πρῶτον ἔχων τροχαῖον, τοὺς δὲ λοιποὺς ἰάμβους καλεῖται ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου,

28. ὁ δὲ ⏑––⏑⏑–⏑– δεύτερον ἴαμβος ἀπὸ βακχείου ἢ μέσος βακχεῖος,

29. ὁ δὲ ⏑–⏑––⏑⏑– τρίτον βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου,

30. ὁ δὲ ⏑–⏑–⏑––⏑ τέταρτον τροχαῖος ἐπίτριτος.

Τέσσαρες δὲ δύο τροχαίους, ἴσους δὲ ἰάμβους, ἤτοι κατὰ τὸ ἑξῆς κειμένους ἢ τοὺς μὲν περιέχοντας, τοὺς δὲ περιεχομένους,

31. ὁ μὲν οὖν ⏑–⏑––⏑–⏑ πρώτους τοὺς ἰάμβους ἔχων, ἑπομένους δὲ τοὺς τροχαίους λέγεται ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου,

32. ὁ δὲ –⏑–⏑⏑–⏑– τοὺς τροχαίους προηγουμένους ἔχων, ἑπομένους δὲ τοὺς ἰάμβους ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου,

33. ὁ δὲ –⏑⏑–⏑––⏑ περιεχομένους τοὺς ἰάμβους μέσος ἴαμβος,

34. ὁ δὲ ⏑––⏑–⏑⏑– τοὺς τροχαίους μέσος τροχαῖος.

Μιγνυμένων δὲ τῶν γενῶν

35. ⏑–,–⏑⏑,⏑– δοχμιακὸν εἶδος β', ἐξ ἰάμβου καὶ δακτύλου καὶ παιῶνος, εὐφυέστεραι γὰρ αἱ μίξεις αὗται κατεφάνησαν.

B 9. δόχμιος ἐξ ἰάμβου καὶ ἀναπαίστου (τοῦ ἀπὸ μείζονος) καὶ παιᾶνος τοῦ κατὰ βάσιν οἷον „ἔμενεν ἐκ Τροΐας χρόνον“.

36. ⏑–,⏑⏑,–⏑ προσοδιακὸς α΄ διὰ τριῶν ἐκ πυρριχίου καὶ ἰάμβου καὶ τροχαίου.

37. ⏑–,⏑⏑,–⏑,⏑– προσοδιακὸς β΄ διὰ τεσσάρων, ἰάμβου τῇ προειρημένῃ τριποδίᾳ προστιθεμένου.

B 10. ἐνόπλιος ἐξ ἰάμβου καὶ ἡγεμόνος καὶ χορείου καὶ ἰάμβου οἷον „ὁ τὸν πίτυος στέφανον“.

38. ––⏑⏑,–⏑⏑– προσοδιακὸς γ΄ διὰ συζυγιῶν ἰωνικοῦ τε ἀπὸ μείζονος καὶ βακχείου.

---

b 17. 18. ἰωνικὸς δὲ διὰ τὸ τοῦ ῥυθμοῦ φορτικὸν ἐφ᾽ ᾧ καὶ οἱ Ἴωνες ἐκωμῳδήθησαν.

19. 20. βακχεῖος δὲ ἐκλήθη ἀπὸ τοῦ τοῖς βακχείοις ἁρμόζειν μέλεσιν.

22. 35. δόχμιοι δὲ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ ποικίλον καὶ ἀνόμοιον καὶ μὴ κατ᾽ εὐθὺ θεωρεῖσθαι τῆς ῥυθμοποιίας.

23—34. αἱ δὲ εἰδικαὶ σχέσεις ἀπὸ τῶν ποδικῶν τάξεων τὴν ὀνομασίαν εἰλήφασιν.

---

c 17—34. Οἵ γε μὴν σύνθετοι παθητικώτεροί τέ εἰσι τῷ κατὰ τὸ πλεῖστον τοὺς ἐξ ὧν σύγκεινται ῥυθμοὺς ἐν ἀνισότητι θεωρεῖσθαι, καὶ πολὺ τὸ ταραχῶδες ἐπιφαίνοντες τῷ μηδὲ τὸν ἀριθμὸν ἐξ οὗ συνεστᾶσι τὰς αὐτὰς ἑκάστοτε διατηρεῖν τάξεις, ἀλλ᾽ ὅτε μὲν ἀπὸ μακρᾶς ἄρχεσθαι, λήγειν δ᾽ εἰς βραχεῖαν, καὶ ὅτε μὲν ἀπὸ θέσεως, ὅτε δὲ ἑτέρως τὴν ἐπιβολὴν τῆς περιόδου ποιεῖσθαι.

35—38. πεπόνθασι δὲ μᾶλλον οἱ διὰ πλειόνων ἢ δύο συνεστῶτες ῥυθμῶν, πλείων γὰρ ἐν αὐτοῖς ἡ ἀνωμαλία. Διὸ καὶ τὰς τοῦ σώματος κινήσεις ποικίλας ἐπιφέροντες οὐκ ἐς ὀλίγην ταραχὴν τὴν διάνοιαν ἐξάγουσιν.

III. Ῥυθμοὶ μικτοί

οἱ ποτὲ μὲν εἰς χρόνους, ποτὲ δὲ εἰς ῥυθμοὺς ἀναλυόμενοι ὡς οἱ ἑξάσημοι.

a 39. –⏑,–⏑ κρητικὸς ὃς συνέστηκεν ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ τροχαίου ἄρσεως.

40. ⏑–,⏑– δάκτυλος κατὰ ἴαμβον ἐξ ἰάμβου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως.

41. –⏑,⏑– δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως

42. ⏑–,–⏑ δάκτυλος τατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ ἰάμβου ὃς ἐσχημάτισται τῷ προειρημένῳ

43. –⏑⏑,–⏑⏑ δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ, τὸν μὲν γὰρ αὐτῶν εἰς θέσιν, τὸν δὲ εἰς ἄρσιν δέχεται

44. ⏑⏑–,⏑⏑– δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν τροχαιοειδῆ ἀναλόγως τῷ προειρημένῳ συγκείμενος.

---

b 39. κρητικὸς μὲν οὖν ἀπὸ ἔθνους ὠνόμασται,

40—44. οἱ δὲ λοιποὶ ἀπὸ τῶν προειρημένων ποδῶν τὰς ὀνομασίας ἔχουσιν.

Viertes Capitel.

Die metrische Theorie seit dem alexandrinischen Zeitalter.

§ 11.

Die Metrik im Zeitalter der grammatischen Erudition.

Der Mathematik und Naturwissenschaft geht in der alexandrinischen Zeit eine andere Richtung der wissenschaftlichen Forschung zur Seite, welche ihr Ziel in den überlieferten poetischen Kunstwerken der Vergangenheit findet. Es ist die antike Philologie oder Grammatik. Gar viele und scharfsinnige Köpfe haben sich ihr gewidmet und Grosses und Bedeutsames geleistet, wenn wir auch unbeschadet unserer Achtung vor Aristophanes und den übrigen gefeierten Namen unter den alten Kritikern und Grammatikern das Urtheil aussprechen müssen, dass die Leistungen der griechischen Grammatiker demjenigen, was ihre Zeitgenossen in der Mathematik und Naturwissenschaft erreicht, nicht gleichkommen. Sie sind es, denen bei dem Zerfall der alten Trias der musischen Kunst die Metrik lediglich anheimfällt. Sie hätten in dieser Disciplin, die ihnen schon vom Standpuncte der Wortkritik aus unerlässlich war, leichte Arbeit gehabt, wenn sie sich ganz und gar an die rhythmisch-metrische Tradition der vorausgehenden Zeit hätten anschliessen wollen. Sie haben es nicht gethan. Die frühesten Grammatiker, Zenodot, Alexander Aetolus, Philetas, Kallimachus, Apollonius, sind selber zugleich Dichter — Alexander Aetolus ein Tragiker, Philetas Lyriker, und auch durch Kallimachus ist die lyrische Poesie vertreten (οὕτω δὲ γέγονεν ἐπιμελέστατος, ὡς γράψαι μὲν ποιήματα εἰς πᾶν μέτρον Suid.). Aber es war freilich ein Unterschied zwischen diesen lyrischen und dramatischen Dichtern der damaligen und der alten Zeit. Sie dichteten nicht mehr für die musikalische Aufführung, sondern

für die Recitation und die Lectüre. Nicht als ob damals das alte Band zwischen Poesie und Musik ganz und völlig aufgehört hätte, denn noch gegen Ende dieses Zeitraumes gibt es ποιηταί im alten Sinne, die zugleich lyrische Dichter und Musiker sind. In den Hymnen des Dionysius und Mesomedes sind uns Beispiele solcher Compositionen erhalten, melodisirte Texte, denen in einer der Lehre des Aristoxenus entsprechenden Weise die rhythmische Bezeichnung hinzugefügt ist. Die Tradition der musischen Kunstnormen war keineswegs abgebrochen, und gerade Alexandrien, der Hauptsitz der grammatischen Erudition, war gleichzeitig berühmt durch seine Musiker (Athen. 4, 174. 176). Aber jene Art der λυρική, welche wir bei Dionysius und Mesomedes treffen, war ein untergeordneter Zweig der Musik geworden, im allgemeinen war die alte Einheit von Musik und Poesie auseinander gefallen; der Chor, einst der Centralpunct der musischen Kunst, hatte schon am Schlusse der vorigen Periode aus dem Drama weichen müssen und an seine Stelle trat bald ein dem modernen Ballet ähnlicher Pantomimus; der concertirende Solosänger und der Instrumentalvirtuose hatten bereits die nämliche Stellung wie heut zu Tage bei uns. Mit einem Worte, musicirt wurde genug und namentlich auch in Alexandrien, aber der Musiker war jetzt eigentlicher Musiker, kein Dichter mehr, der lyrische und dramatische Dichter war kein Componist, sondern lediglich nur Dichter. So war es mit der Lyrik und Dramatik des Philetas, Kallimachus, Alexander Aetolus und den übrigen Lyrikern und Dichtern der tragischen Pleias beschaffen. Kallimachus versteht sehr gut die Technik der lyrischen Metra, in denen er dichtete, wie späterhin Catull und Horaz, aber wirkliche Dichter im alten Sinne sind die namhaften Lyriker dieser nachclassischen Periode nicht.

Dieser veränderte Stand der Poesie erklärt es, weshalb es sich die alexandrinischen Grammatiker, als es galt, eine feste Theorie für die metrische Form der alten Dichter aufzustellen, möglichst schwer machten, während sie es doch hätten leichter und besser machen können. Die aus der classischen Zeit stammende metrische Tradition, deren Kategorieen im genauesten Einklang mit dem musikalischen Rhythmus standen, war auch den Alexandrinern überkommen und wurde zur Grundlage des aufzustellenden metrischen Systemes gemacht. Die allgemeinen Kategorieen desselben sind rhythmischer Natur und stehen mit der alten melischen Vortragsweise in genauem Zusammenhang.

Aber im einzelnen war kein Grammatiker mit der Rhythmik vertraut und so musste sich bald das Bewusstsein von der eigentlichen rhythmischen Bedeutung jener Kategorieen verlieren. Keiner hat sich die Mühe gegeben, aus Aristoxenus oder von einem der folgenden Rhythmiker und Musiker den Rhythmus zu erlernen; die mit Noten versehenen alten Dichtertexte, die auf der alexandrinischen Bibliothek aufbewahrt wurden, liess man unberücksichtigt, man hielt sich lediglich an die blossen poetischen Texte und suchte für diese die Metra zu bestimmen. Dass ihnen dies möglichst schlecht gelungen, trotz ihrer Mühe und ihres Fleisses (Hephästion hat im Ganzen mehr als 63 Bücher über Metrik geschrieben!), ist das Urtheil G. Hermanns, und die späteren Forscher haben, in dies Urtheil einstimmend, gleich ihm das metrische System der Grammatiker verwerfen zu müssen geglaubt. Was soll man auch sagen, wenn nach diesem Systeme z. B. der Vers

Maecenas atavis edite regibus

folgendermaassen gemessen werden soll:

– – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

oder wenn der Alcäische Vers als ein ἐπιωνικόν mit dem Ionicus an zweiter Stelle hingestellt wird

⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ ⏑ | – ⏑ –?

Und diese Gruppen von vier Silben, die mit dem wirklichen Tacte dieser Metren augenscheinlich gar nichts zu thun haben und denen sogar eine sehr scharf hervortretende metrische Eigenthümlichkeit, nämlich die Cäsur, widerstrebt, bezeichnen sie als „πόδες“ d. i. Tacte. Erscheint das nicht geradezu als eine freventliche Verkehrung, als eine Entweihung des Rhythmus, von dem doch dieselben Metriker, die jene Messung vertreten, nach platonischer Auffassung lehren, er sei ein göttliches Princip?

Es ist wahr, die Grammatiker, die nur die langen und kurzen Silben ihrer Texte zählten und über das rhythmische Maass derselben in Unwissenheit lebten, aus der sie sich durch Anfragen bei den Rhythmikern hätten leicht befreien können, sind in der Ausführung ihres metrischen Systemes zu überaus hässlichen Consequenzen gelangt. Dennoch aber ist dies System viel besser als sein übler Ruf, und G. Hermanns Worte: *metrici autem veteres utilitatem habent admodum exiguam, cum illa metrorum doctrina, quam poetae secuti sunt, propemodum cum ipsis poetis interierit* werden sich ganz und gar nicht bewähren. Manches

von dem, was uns die erhaltenen Metriker berichten, ist nachweislich nicht die Ansicht der früheren Grammatiker, sondern erst eine durch Reflexion der Späteren gebildete Theorie. Dahin gehört z. B. die oben angeführte antispastische Messung von *Maecenas atavis edite regibus*. Die früheren Grammatiker haben anders gemessen, wie selbst aus den Berichten derer, welche die antispastische Messung vertreten, unwiderleglich hervorgeht. Diejenigen metrischen Kategorieen aber, welche wir als die der früheren Metriker bezeichnen dürfen — und das sind bei weitem die meisten — sind sämmtlich Kategorieen, welche der rhythmisch-metrischen Theorie der voraristoxenischen Zeit angehören. Bekanntschaft mit den Metren und Rhythmen war in der klassischen Zeit das Gemeingut der Gebildeten (es gehört nach Aristophanes zum guten Tone, zu wissen, was der κατ' ἐνόπλιον und der κατὰ δάκτυλον ist); sie ist sicherlich zur Zeit der frühesten alexandrinischen Grammatiker, von denen die ältesten noch in die Lebensepoche des Aristoxenus hineinreichen, nicht völlig erloschen. Ist es möglich, dass z. B. Kallimachus, der sich selber in den lyrischen Metren der Alten versuchte, auch wenn er selber kein Lyriker im alten Sinne und kein Musiker und Rhythmiker war, von den für diese Metra geltenden Kategorieen und Nomenclaturen nichts gewusst haben sollte? Ist es denkbar, dass jene Männer mit völliger Ignorirung des Ueberlieferten sich ihre Kategorieen und Nomenclaturen der Metra durchaus selber erfunden hätten? Μέτρα sind nach ihnen die τρίμετρα und τετράμετρα: eben so wurde nach Aristophanes' Darstellung schon in den alten Kunstschulen gelehrt; — das μέτρον geht auf eine συλλαβὴ ἀδιάφορος aus: eben dies sagt bereits Aristoxenus; — die μέτρα bestehen aus πόδες: das ist auch nach Aristoxenus der Name für die Tacte; — der πούς ist nach den Metrikern entweder ein ἁπλοῦς, oder, wenn er in mehrere πόδες sich zerlegen lässt, ein σύνθετος: das ist genau die aristoxenische Definition der πόδες ἀσύνθετοι und σύνθετοι; — seinem Umfange nach heisst er bei den Metrikern ein τρίσημος, τετράσημος, πεντάσημος u. s. w.: nach diesem Megethos bestimmt auch Aristoxenus die πόδες; — der πούς zerfällt in ἄρσις und θέσις: das soll offenbar dasselbe sein, als wenn Aristoxenus sagt, der πούς zerfalle in eine ἄρσις und βάσις, in einen ἄνω und κάτω χρόνος; — es gibt nach den Metrikern vier γένη der πόδες und der μέτρα: das sind die aristoxenischen γένη ποδικά oder Tactarten, das

ἰαμβικόν, δακτυλικὸν und παιωνικόν, zu denen die Metriker noch den sechszeitigen Ionicus als viertes γένος hinzufügen, der nach Aristoxenus nur ein grösseres Megethos des ἰαμβικὸν γένος ist; — das γένος zerfällt nach den Metrikern in εἴδη ἀντιπαθοῦντα: das ist die aristoxenische διαφορὰ καὶ ἀντίθεσις; — es gibt ausser diesen γένη auch ἐπίτριτοι πόδες: dasselbe statuirt auch Aristoxenus; — die lyrischen Strophen werden von Aristophanes und Aristarch nach κῶλα abgetheilt: dasselbe Wort ist auch bei den Musikern der Ausdruck für das, was wir rhythmische Reihe nennen; — mehrere κῶλα bilden nach den Grammatikern eine περίοδος: wir sehen aus der Verwendung, welche der Rhetor Thrasymachus von diesem Worte macht, dass περίοδος ebenso wie κῶλον, κόμμα, ἀπόθεσις ein alter rhythmisch-metrischer Begriff ist, auch die Rhythmik bedient sich desselben. Und so könnten wir diese Analogie noch viel weiter führen. Haben wir auch nur den geringsten Grund, anzunehmen, dass solche Ausdrücke, welche wir bei Aristoxenus nicht nachweisen können, wie ἀκατάληκτον, καταληκτικόν, βραχυκατάληκτον, ὑπερκατάληκτον, μονοειδές, μικτόν, ἐπισύνθετον, ἀσυνάρτητον u. s. w., aus einer andern Quelle, als aus der alten rhythmisch-metrischen Tradition stammten? Dass dies erst Erfindungen der Grammatiker seien?

Die Grundlage des metrischen Systemes der Grammatiker stammt aus alter Zeit und harmonirt vollständig mit dem Berichte des Aristoxenus. Auf diese Grundlage mussten die Grammatiker ihr System aufbauen, weil sie keine andere Grundlage hatten. Mehr aber als die allgemeinen Kategorieen gewährt ihnen diese Grundlage nicht, denn es fehlt ihnen die Kenntniss der Rhythmik im einzelnen. Sie errichten auf dies Fundament ihr metrisches System, ohne ein anderes Hülfsmittel als die ihnen vorliegenden poetischen Texte. Hierdurch musste sich nothwendig manches Verkehrte ergeben. Die Rhythmik statuirt einen ποὺς τρίσημος ἰαμβικός –⏑, ⏑–, einen ποὺς τετράσημος δακτυλικός –⏑⏑, ⏑⏑–, einen ποὺς πεντάσημος παιωνικὸς –⏑⏑⏑, einen ποὺς ἑξάσημος ⏑⏑––, ––⏑⏑, einen ποὺς ἐπίτριτος ἑπτάσημος –⏑ ––. Die Grammatiker gehen von dieser richtigen Grundlage aus, aber sie verfehlen darin das Richtige, dass sie jede Silbengruppe –⏑⏑, ⏑⏑– einen τετράσημος, jede Silbengruppe ––⏑⏑ ἑξάσημος, jede Silbengruppe –⏑–– einen ἑπτάσημος nennen. Dies haben die Rhythmiker ganz entschieden nicht gethan. Die frühesten Grammati-

ker ebenfalls nicht. Dionysius sagt in dem von ihm aufgestellten Katalog der πόδες (es ist dies der älteste, den wir besitzen, und was sich hier von den späteren derartigen Verzeichnissen Abweichendes findet, ist immer das Aeltere und Bessere), dass es auch πόδες der Form ⏑⏑– und –⏑⏑ gäbe, deren Länge eine ἄλογος, kürzer als die δίσημος μακρά sei. Die Späteren wissen nichts mehr davon und fassen überall und an allen Stellen die lange Silbe als einen δίσημος, die kurze als einen μονόσημος. Dies ist eine verkehrte Anwendung an sich ganz richtiger Bestimmungen, die sofort falsch werden müssen, wenn man ihnen allgemeine Gültigkeit gibt.

Die Grammatiker haben sodann nach Analogie des Ueberkommenen manches neue hinzugefügt, welches theils unnütze Reflexion ohne praktischen Halt, theils geradezu verkehrt ist. So ist es eine alte Ueberlieferung, dass das Metrum

⏑⏑––, ⏑⏑––

mit folgendem wechseln könne

⏑⏑–⏑, –⏑––.

Die Grammatiker statuiren hiernach nicht blos einen ἰωνικὸς ἀπ᾽ ἐλάσσονος mit schliessender συλλαβὴ ἀδιάφορος ⏑⏑–⏓, sondern auch einen ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος mit anlautender συλλαβὴ ἀδιάφορος ⏓–⏑⏑. Dies ist verkehrte Analogie, die zu den üblen Consequenzen geführt hat, Metra wie folgende

⏓⏑́⏑⏑⏑́⏑⏑́⏑
⏓–⏑–⏓–⏑⏑⏑–⏑–

als ἰώνικὰ oder ἐπιωνκὰ ἀπὸ μείζονος zu messen. — Der πούς ἐπίτριτος –⏑–– mit den beiden Abschnitten 3 + 4 ist eine alte Ueberlieferung. In der Lust des Schematisirens haben die Grammatiker noch andere πόδες gebildet, von denen sie sagten, dass in ihnen ebenfalls der λόγος ἐπίτριτος 4 : 3 vorhanden sei: ⏑–––, ––⏑–, –––⏑, und damit die Namen ἐπίτριτος πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος eingeführt. Dies ist unnütze Spielerei. Die Kategorieen des παιὼν πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος beruhen auf demselben Triebe, alle möglichen Silbengruppen in ihre Nomenclatur der πόδες aufzunehmen: Aristoteles und auch Cicero kennen nur zwei παίωνες, –⏑⏑⏑ und ⏑⏑⏑–. An die Spitze ihres Systems der πόδες stellen die Grammatiker die Doppelkürze ⏑⏑ (ἡγεμών, δίβραχυς, πυρρίχιος) als einen πούς δίσημος. Dass Aristoxenus das Vorkommen eines πούς δί-

cημoc für unmöglich erklärt, mochte ihnen unbekannt sein, obwohl Dionysius von Halikarnass und einige Andere darauf aufmerksam machen. In den Versen der lesbischen Dichter und am Ende des iambischen Verses kann allerdings ein πούc in dieser Silbenform vorkommen:

––– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑⏑,

aber dieser πούc ist dann kein δίcημoc, sondern muss vielmehr ein τρίcημoc sein. Nichts desto weniger wird die Doppelkürze ⏑⏑ als πoὺc δίcημoc in gleiches Recht mit den andern πόδεc eingesetzt. — Die Grammatiker haben die rhythmische Kategorie der untheilbaren πόδεc ἀcύνθετοι und der in 2 oder mehrere πόδεc zu zerlegenden cύνθετοι beibehalten. Durch die Statuirung eines δίcημoc muss sich die Kategorie der πόδεc ἁπλοî und cύνθετοι nun ganz abweichend von der alten Lehre der Rhythmik gestalten. Denn ⏑⏑––, ––⏑⏑, –⏑⏑⏑, ⏑⏑⏑⏑ sind nach den Rhythmikern sämmtlich ἀcύνθετοι, nach der Theorie der Grammatiker aber, die auch einen πoὺc δίcημoc annimmt, zerlegen sie sich in 2 πόδεc, einen τρίcημoc (oder τετράcημoc) und einen δίcημoc, und sind mithin πόδεc cύνθετοι oder διποδίαι.

Auf diese Weise erhalten die richtigen rhythmisch-metrischen Fundamente, von denen die Grammatiker ausgehen, eine vielfach carrikirte Gestalt, für die erst mit Hülfe der Rhythmik die ursprüngliche Form wieder gewonnen werden kann. Die angegebenen Beispiele mögen hier vorläufig genügen.

In einzelnen Fällen haben die Grammatiker auch die antike Terminologie verändert. Ein Beispiel dieser Art ist der χορεîoc, den die Rhythmik als Bezeichnung des πούc –⏑ identisch mit τροχαîoc gebraucht. Die meisten Grammatiker haben ihn für den aufgelösten τροχαîoc ⏑⏑⏑ (oder Iambus) fixirt. So schon das Verzeichniss des Dionysius. Doch herrscht noch gegen das Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts und noch später zwischen den einzelnen Berichterstattern in dieser Terminologie keine Uebereinstimmung (denn Quintilian gebraucht *choreus* in alter Weise für –⏑, dagegen *trochaeus* Cicero für ⏑⏑⏑, instit. 9, 4, 87 ff. Vgl. ebendas. § 82 *„tres breves trochaeum, quem tribrachyn dici volunt, qui choreo trochaei nomen imponunt“*). Wichtiger ist die Nomenclatur des Ionicus. Dieser πούc hiess früher βακχεîoc (auch der Choriambus wurde so genannt). Dass ihm von den alexandrinischen Grammatikern der Name ἰωνικὸc

ἀπὸ μείζονος und ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος gegeben wurde, hat sicherlich keinen andern Grund, als dass die in der Zeit der ersten Ptolemäer von Alexander Aetolus, Sotades und vielen anderen gedichteten, so sehr beliebten ἰωνικοὶ λόγοι (im ionischen Dialekt) in diesem Tacte sich bewegten. Es ist dies in der That die originellste Gattung der alexandrinischen Poesie und der Tact konnte sich immerhin zu Ehren dieser ἰωνικοὶ λόγοι statt des alten Namens βακχεῖος den neuen Namen ἰωνικός gefallen lassen. Aber was sollen die Grammatiker nun mit dem alten Namen βακχεῖος anfangen? Sie beschränken ihn zunächst auf eine bestimmte Tactform des alten bakcheischen, nunmehr ionisch genannten Rhythmus, nämlich auf die Tactform ––⏑ des Anaklomenon

⏑⏑––,⏑⏑––
⏑⏑–⏑,–⏑––
––⏑,–⏑––.

Der ποὺς ⏑⏑–– ist der alte ἑξάσημος βακχεῖος (nunmehr ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος): ⏑⏑–⏑ ist dessen ἀνάκλασις (ein ποὺς πεντάσημος); ––⏑ ist die Contraction dieser ἀνάκλασις, aber bloss dieser πούς ist es, der den alten Namen βακχεῖος behält. Somit gehört jetzt der βακχεῖος unter die πόδες πεντάσημοι, bezeichnet aber immer noch ausschliesslich eine Tactform des sechszeitigen Rhythmus (des ἀνακλώμενον). Nach Analogie desselben wurde jetzt aber auch das ἀντίστροφον dieses βακχεῖος, nämlich ⏑––, als ἀντιβάκχειος oder ὑποβάκχειος bezeichnet, obwohl dieser Tact mit dem alten „bakcheischen" Rhythmus gar nichts mehr zu thun hat. Es ist dieser ἀντιβάκχειος oder παλιμβάκχειος eine anakrusische Form des fünfzeitigen Päon, für welchen die alte rhythmisch-metrische Tradition keinen Namen hatte. Dies letztere halten auch die Grammatiker fest, wenn sie erklären: „τὸ παιωνικὸν γένος οὐκ ἔχει ἐπιπλοκήν", d. h. im päonischen Rhythmengeschlechte gibt es keine anakrusische Tactform. So hat nun der alte Name des sechszeitigen Tactes βακχεῖος der anakrusischen Form des fünfzeitigen Tactes zu einem Namen verholfen. Dies ist die Terminologie, welche in dem Verzeichnisse des Dionysius und auch bei vielen späteren Metrikern, welche nachweislich einer älteren Quelle folgen, angewandt wird, z. B. bei Terent. Maurus:

––⏑ βακχεῖος
⏑–– ὑποβάκχειος oder ἀντιβάκχειος, παλιμβάκχειος.

Aber noch im ersten Jahrhunderte der Kaiserzeit gab es Metriker, welche diese Nomenclatur der früheren Kaiserzeit umkehrten.

Von beiden Tacten ist ⏑–– der häufigere (–̲–⏑ kommt, wie gesagt, nur als Contraction der ἀνάκλαcις vor) und so kam die Neuerung auf, dass man dieser häufigeren Form den einfacheren Namen βακχεῖος, der selteneren ––⏑ den Namen παλιμβάκχειος gab. So gebraucht Quintilian diese Termini. Ebenso auch Hephästion, vermuthlich auch Heliodor. Sollen nun die modernen Bearbeiter der Metrik diese Namen wie die späteren Grammatiker, oder wie die älteren Grammatiker, oder wie die klassische Zeit des Griechenthums und späterhin auch noch die musici und rhythmici gebrauchen? Die späteste Bedeutung (⏑–– βακχεῖος, ––⏑ παλιμβάκχειος) hat selbstverständlich die wenigste Autorität, gleichwohl haben die Neueren sie adoptirt. Die Metriker, bei denen sie vorkommt, sind dieselben, welche den Vers *Maecenas atavis edite regibus* antispastisch messen; diejenigen Metriker dagegen, welche die Tactform ––⏑ den βακχεῖος, ⏑–– den ἀντιβάκχειος nennen, wissen von der antispastischen Messung noch nichts. Wem die antispastische Messung behagt, der möge auch den Namen βακχεῖος und ἀντιβάκχειος in der von den Gewährsmännern dieser Messung angewandten Bedeutung gebrauchen. Wem die ältere metrische Theorie, die noch keine ἀντιcπαcτικά kennt, besser zusagt, der muss auch dem hier befolgten älteren Sprachgebrauch der Wörter βακχεῖος und ἀντιβάκχειος beitreten.

Wir haben schon oben bemerkt, dass man die πόδεc und ebenso die aus ihnen bestehenden Metra in γένη und diese wieder in εἴδη eintheilte. Dies steht mit der Theorie der Rhythmik im genauesten Einklange. Das γένος τρίcημον hat 2 εἴδη, ἰαμβικόν und τροχαϊκόν; das γένος τετράcημον 2 εἴδη, δακτυλικόν und ἀναπαιcτικόν; das γένος πεντάcημον hat nur ein einziges εἶδος; das γένος ἑξάcημον hat 3 εἴδη, die beiden ἰωνικά und das χοριαμβικόν. Die Einheit oder die Zusammenfassung der εἴδη ἀντιπαθοῦντα desselben γένος nannte man ἐπιπλοκή (ἐπιπλοκὴ τρίcημος, τετράcημος, ἑξάcημος), ein Name, der vielleicht nicht aus der alten rhythmisch-metrischen Theorie stammt, aber auf einer ganz richtigen Auffassung beruht und sicherlich schon der frühesten Zeit des von den Grammatikern aufgestellten metrischen Systems angehört. Den verschiedenen εἴδη zufolge unterschied man μέτρα πρωτότυπα. Das älteste System der πρωτότυπα ist unstreitig das von Mar. Vict. p. 69 angegebene: δακτυλικόν, ἰαμβικόν, τροχαϊκόν, ἀναπαιcτικόν, παιωνικόν, [προκελευcματικόν], ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος, ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάccονος,

χοριαμβικόν. Nur muss in dieser Reihe das von uns eingeklammerte προκελευςματικόν, welches von den meisten Metrikern nicht anerkannt wird, ursprünglich gefehlt haben. Die Zahl der πρωτότυπα beträgt hiernach ursprünglich acht. Diesen acht πρωτότυπα fügten einige als neuntes das ἀντιςπαςτικόν hinzu. Zu ihnen gehört Hephästion. Auch die griechische Quelle des Juba vertrat diese Ansicht. Mar. Vict. p. 118. Dies ist die Metrik des Heliodor. Der lateinische Grammatiker Varro kennt die antispastische Messung noch nicht, wir dürfen annehmen, dass sie zu seiner Zeit noch nicht aufgekommen war. Alle diejenigen Metriker, welche die Namen βακχεῖος und ἀντιβάκχειος in der älteren Bedeutung gebrauchen, kennen sie ebenfalls nicht. Wir dürfen hierin ein Kriterium für die Scheidung zweier verschiedener metrischer Systeme erblicken, von denen das erstere durch die älteren Metriker, das zweite durch Heliodor und Hephästion repräsentirt wird. Das ältere System besteht bereits zur Zeit des Varro, es kann aber wegen des ihm eigenthümlichen Gebrauches der Termini βακχεῖος und ἰωνικός nicht älter als die Epoche des Ptolemäus Philadelphus, d. h. als die Zeit des Sotades und der übrigen Dichter der ἰωνικοὶ λόγοι sein. Wir denken dies im fünften und sechsten Capitel als eine völlig sichere Thatsache nachzuweisen.

Eine fernere Zuthat der späteren oder vielleicht auch schon der früheren Grammatiker ist der Begriff der δευτέρα ἀντιπάθεια und der hierauf basirende Unterschied zwischen μέτρα κατὰ cυμπάθειαν und κατ' ἀντιπάθειαν μικτά. Wir können erst später darauf näher eingehen. Führen wir auch noch dies an, dass aus der auf die μέτρα μικτά angewandten antispastischen und ionischen Messung für diese Metra zugleich der für die μέτρα καθαρά richtig angewandte alte Begriff der ἀκατάληξις, κατάληξις, βραχυκατάληξις und ὑπερκατάληξις gestört wird und hiermit zugleich die von den Metrikern für diese Metra aufgestellte Kategorie der ἀςυνάρτητα verschoben wird, so glauben wir alle diejenigen Puncte der bei den Grammatikern üblichen metrischen Systeme namhaft gemacht zu haben, in welchen die alte rhythmisch-metrische Ueberlieferung zu Schaden gekommen oder in ihren Termini technici verändert worden ist. Alles Uebrige, was uns die Metriker lehren, wird sich als gute alte Tradition aus der klassischen Zeit erweisen.

Wer nun der Grammatiker ist, der dies metrische System, oder vielmehr die ältere zur Zeit des Varro übliche Form aufgestellt habe, lässt sich nicht ermitteln. Der Gebrauch des Namens

ιωνικός möchte auf einen der früheren alexandrinischen Grammatiker schliessen lassen. Auch anderes, vor allem die Classification der πόδες ἁπλοῖ und σύνθετοι, deren Definition genau die des Aristoxenus ist, könnte darauf hindeuten, dass jener Metriker der Zeit des Aristoxenus möglichst nahe gestanden haben musste.

Von Aristophanes und Aristarch wissen wir sicher, dass sie sich mit der Metrik beschäftigt haben, aber von dem von ihnen befolgten metrischen Systeme, von ihren metrischen Terminologieen wissen wir nichts. Es ist ein augenfälliger Irrthum, wenn man aus der Notiz eines späteren Metrikers ἀντίσπαστος ὡς Ἀρίσταρχος geschlossen hat, dass hiermit Aristarch als Gewährsmann für den Antispast angeführt werden sollte, denn ὡς Ἀρίσταρχος steht hier nur als ein Beispiel des antispastischen Silbenschemas ⏑ – – ⏑. So viel wissen wir aber, dass jene beiden Grammatiker die metrischen Strophen des Simonides und Pindar in Kola abgetheilt haben. Dies ist uns von Dionys. de comp. verb. 26 ausdrücklich überliefert. Wir würden ihnen aber Unrecht thun, wenn wir ihre Kenntniss der Metrik nach den in unseren metrischen Pindar-Scholien überlieferten κωλομετρίαι, die so verkehrt wie möglich sind, bemessen wollten. Wie viel wird sich in diesen Abtheilungen nach Reihen in der langen Zeit vom dritten vorchristlichen bis zum zehnten nachchristlichen Jahrhunderte, über welches die Redaction unserer pindarischen Kolometriai schwerlich hinausgeht, verändert haben! Wir haben viel eher voranszusetzen, dass die von Aristophanes und Aristarch angegebenen κῶλα im Ganzen und Grossen die genuinen κῶλα des Pindar waren, denn sicherlich werden ihnen bei diesen Abtheilungen ihre Texte irgend eine Handhabe dargeboten haben. Man kannte damals ausser der Eintheilung in κῶλα auch noch eine höhere rhythmische und metrische Einheit der κῶλα, welche man περίοδοι nannte. Wir haben in unsern älteren Pindar-Scholien (nicht jenen metrischen Pindar-Scholien der Byzantiner) noch einige Stellen, in welchen angemerkt ist, dass hier oder dort zwei κῶλα eine περίοδος bilden. Es sind das dieselben Scholien, welche uns belehren, dass Aristarch vor das „κῶλον" Pind. Ol. 2, 48 einen Obelos gesetzt habe. Die späteren Metriker haben diesen Begriff der περίοδος so gut wie vergessen; schon nach dem, was S. 32 von dem Rhetor Thrasymachus gesagt ist, wird kein Zweifel obwalten können, dass auch diese περίοδοι der μέλη ein dem alten rhythmisch-metrischen Systeme der klassischen Zeit angehörender Begriff sind.

Ausser den κῶλα und περίοδοι unterschieden Aristophanes und Aristarch auch die einzelnen melischen Strophen durch besondere cημεῖα. Darüber handelt ausführlich Hephästion περὶ ποιήματος c. 10. Haben diese älteren Grammatiker auch das System der Metrik nicht in besonderen Schriften περὶ μέτρων dargestellt, so mussten doch die einzelnen Verse der Dichter häufig die nothwendige Veranlassung bieten, in den ὑπομνήματα auf specielle Fragen der Metrik einzugehen. Wir machen hier auf schol. Heph. p. 143 aufmerksam, in welchem es heisst, dass „οἱ περὶ Ἀριcτοφάνην τὸν γραμματικὸν καὶ Ἀρίcταρχον“ die Verse Il. Θ 206 folgendermaassen abgetheilt hätten: εὐρύοπα Ζῆ-ν' αὐτοῦ κ' ἔνθ' ἀκάχοιτο „τὸ ν τῷ ἐπιφερομένῳ cτίχῳ ἐπετίθεcαν, λέγοντεc ὅτι ὁ λόγοc ἔρρωται ἐπὶ παθῶν κτλ.“ Ein ὑγιὲc μέτρον geht auf eine τελεία λέξιc aus, es werden aber auch πεπονθότα μέτρα statuirt (vgl. § 18) und zu einem solchen wurde der vorliegende Vers des Homer gerechnet. Zu der richtigen Auffassung sind hier freilich die alten Grammatiker nicht gelangt.

Die früheste Darstellung der Metra, von der wir etwas wissen, treffen wir auf römischem Boden an. Es ist die des M. Terentius Varro. Nicht selten werden von späteren lateinischen Metrikern varronische Stellen über Metrik citirt, welche, soviel wir sehen, aus zwei verschiedenen Schriften genommen sind, aus dem vierten Buche *de sermone latino ad Marcellum* und aus dem *Scenodidascalicus*. Ritschl quaest. Varron. p. 35 *). Wir können erst § 15 näher darauf eingehen, hier sei nur im allgemeinen bemerkt, dass wir Folgendes daraus erfahren: 1) allgemeine Definitionen über metrische Fundamentalbegriffe **), namentlich eine Definition von Rhythmus und Metrum (Diom. p. 512), welche gänzlich im aristoxenischen Sinne gehalten ist: *metrum* ist der rhythmische Stoff oder die *materia*, an der sich der Rhythmus darstellt (das Rhythmizomenon), der *rhythmus* dagegen das in diesem Stoffe zur Erscheinung kommende Gesetz, die *regula*, die Form der Materie. 2) Varro sieht den iambischen Trimeter als die Ausgangsform *(metrum principale)* für alle übrigen iambischen und die trochäischen Metra an, die er durch *adiectio* oder *de-*

*) O. Jahn Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss. II 1850 S. 114. Wilmanns de M. Terenti Varronis libb. gramm. p. 64.

**) Dahin auch Varro's interessante Aeusserung über das metrische Studium Gell. 16, 18 (nach einer Mittheilung Bergk's).

tractio aus jenem ableitet. In derselben Weise scheint er den Hexameter*) als *metrum principale* der übrigen dactylischen Metra hingestellt zu haben (direct ist uns hier nur überliefert, dass er das Metrum –⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑– durch *adiectio* einer Silbe aus dem Metrum –⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑ hervorgehen lässt). Es ist Varro's Ansicht, dass dies die historische Entstehung der Metra ist, namentlich soll Archilochus auf diese Art die poetischen Formen bereichert haben. Auch von dem *prosodiacon* des Archilochus –́⏑⏑–́⏑⏑–́– | –́⏑–́⏑–́⏓ hatte Varro gesprochen. 3) Von dem logaödischen Hendecasyllabus sagt Varro, dass es ein *trimeter ionicus a minore* sei (Atil. Fort. 319) –́–́– | ⏑⏑–́⏑ | –́⏑–́⏓. Wir werden im fünften Capitel sehen, dass diese wenigen Reste der varronischen Metrik eine ausserordentliche Wichtigkeit für uns haben.

Cicero spricht *de oratore* 3, 44—51 und *orator* 49—67 von dem Rhythmus und den *pedes metrici* der Rhetorik. Obgleich sich dies nicht unmittelbar auf die Metrik bezieht und nicht die Lehren der Metriker, sondern vielmehr die des Thrasymachus und Aristoteles repräsentirt, so ist es dennoch als eine Quelle für die Metrik anzusehen. Sehr dankenswerth sind namentlich einige Ciceronianische Bemerkungen über den Rhythmus der Poesie. Von den *pedes metrici* werden der Dactylus, Anapäst, Spondeus, Trochäus, Choreus, Dichoreus, zwei Päone (den zweiten und dritten Päon kennt Cicero noch nicht) und der Dochmius genannt. Hier ist eigenthümlich, dass Trochäus und Choreus gerade umgekehrt als bei den späteren Metrikern gebraucht sind, –⏑ ist ein *choreus*, ⏑⏑⏑ ein *trochaeus*, –⏑–⏑ und –⏑–– ein *dichoreus*. Die Terminologie des Aristoxenus ist dies auch nicht, denn nach dieser ist *choreus* und *trochaeus* gleichbedeutend, sie muss der durch Thrasymachus ausgebildeten Theorie der rhythmischen Rhetorik eigenthümlich sein.

Noch wichtiger ist für unsere Kenntniss der Metrik, was Dionysius von Halikarnass in seinen rhetorischen Schriften, insonderheit περὶ συνθήσεως ὀνομάτων über Rhythmus, Silbenmessung, Accent, πόδες und κῶλα sagt. Ein Rhythmiker und Metriker von Fach ist er nicht, dies zeigt sich *de comp. verb.* 4 an seinem mislungenen Versuche, homerische Hexameter in πριάπεια oder ἰθυφάλλια umzudichten, aber er hat die Schriften der

---

*) Varro über die Cäsur des Hexameters Gell. 18, 15 (nach einer Mittheilung Bergk's).

„μετρικοί“ und „ῥυθμικοί“ vielfach benutzt. Von den ῥυθμικοί ist mehrere Mal Aristoxenus citirt; die Namen der übrigen ῥυθμικοί und der μετρικοί nennt er leider nicht. Besässen wir das Werk *de compositione verborum* nicht, so würde unsere Kenntniss der antiken Metrik ungleich mangelhafter sein; dies eine Buch wiegt in einigen Capiteln die Bedeutung einer ganzen Schaar späterer Metriker auf. Vor allen wichtig ist Cap. 17, das früheste uns erhaltene Verzeichniss der πόδες. Statt des Wortes πούς ist hier gewöhnlich ῥυθμός gesagt (τὸ δ' αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ῥυθμόν). Die πόδες oder ῥυθμοί werden eingetheilt in die ἁπλοῖ (οὔτ' ἐλάττων ἐστὶ δυοῖν συλλαβῶν, οὔτε μείζων τριῶν) und in die σύνθετοι (welche aus zwei ἁπλοῖ zusammengesetzt sind). Nur die ἁπλοῖ werden aufgezählt. Von ihnen bezeichnet τροχαῖος den πούς – ⌣, der πούς ⌣⌣⌣ heisst τρίβραχυς, καλούμενος δὲ ὑπό τινων χορεῖος (also nicht wie bei Cicero, sondern wie bei Aristoxenus), – – ⌣ ist der βακχεῖος, ⌣ – – der ὑποβάκχειος. Dass nicht jeder πούς eine ausschliesslich zwei- und einzeitige Silbenmessung hat, ist bei den späteren Metrikern, aber nicht bei Dionysius in Vergessenheit gerathen und die von ihm hierüber gegebenen Notizen aus den ῥυθμικοί gehören zu den werthvollsten Puncten der alten Tradition.

Zur Zeit des Nero lebte der römische Dichter Cäsius Bassus, der Freund des Persius. Spätere Metriker berichten von einem dem Nero dedicirten Werke des Cäsius Bassus über Metrik (*„in libro de metris“ Max. Vict. de heroo c. 5, „Bassus ad Neronem de iambico“ Rufin. de metr. com. p. 379, „libro quem dedit metris super“ Terent. Maur. v. 2359*). Er wird hier *„autor tantus“ „vir doctus atque eruditus“* genannt. Eine fragmentarische Partie in der Sammlung der lateinischen Metriker p. 302—311 führt die Ueberschrift *ars Caesii Bassi de metris*. Es sind dies zwei von einander unabhängige Bruchstücke: 1) eine Erläuterung von vier horatianischen Metren, 2) eine Uebersicht der *pedes* unter dem Namen *breviatio pedum* mit abgerissenen Notizen über die Eintheilung der Metra und die Arten der Poesie. Für das zweite Bruchstück fehlt so viel bis jetzt bekannt alle handschriftliche Autorität, um es dem Cäsius Bassus zuzuschreiben. Es scheint ein Auszug aus einer der Metrik des Diomedes ausserordentlich nahe verwandten Schrift, vermuthlich der Metrik des Flavius Sosipater Charisius. Das erste Bruchstück ist eine von den vielen Darstellungen der *metra Horati* und unter ihnen am meisten der-

jenigen verwandt, welche ebenfalls mit falschem Titel gewöhnlich dem Atilius Fortunatianus zugeschrieben wird p. 351 ff. Die Darstellung des Pseudo-Atilius ist aber ungleich inhaltreicher als diese mageren in der Handschrift dem Cäsius Bassus vindicirten Referate. Es wird am Schlusse des fünften Capitels wahrscheinlich werden, dass auch diese Partie trotz der handschriftlichen Ueberlieferung dem gelehrten Cäsius abzusprechen ist, vielleicht ist in einer älteren Handschrift hinter dem Titelblatt *Ars Caesii Bassi de metris* nicht nur dies ganze Werk des Cäsius, sondern auch der grösste Theil des darauf folgenden metrischen Werkes verloren gegangen und von diesem letzteren nur die uns jetzt unter Cäsius' Namen vorliegende Partie über die horatianischen Metra erhalten.

Nichts desto weniger hat der cäsianische *liber de metris* für uns eine grosse Wichtigkeit. Zuerst hat Lachmann Terent. Maur. praef. XVI. XVII die Vermuthung ausgesprochen, dass die gemeinsame Quelle für Terentianus Maurus und Atilius Fortunatianus die Metrik des Cäsius Bassus sei. Zu dem was Lachmann für diese Ansicht geltend gemacht hat, kommt noch eine Reihe anderer Thatsachen hinzu, die dahin führen, dass die sämmtlichen bei den lateinischen Metrikern sich findenden Darstellungen der *metra derivata*, die in der oben kürzlich angedeuteten Weise Varro's den heroischen Hexameter und den iambischen Trimeter als die beiden *metra principalia* oder ἀρχέγονα ansehen und alle übrigen Metren durch *adiectio*, *detractio*, *concinnatio* und *permutatio* als *metra derivata* oder παραγωγά aus jenen beiden *metra principalia* hervorgehen lassen, auf die Metrik des Cäsius Bassus als ihre letzte Quelle zurückgehen. Es gehören ausser Atilius Fortunatianus und Terentianus noch folgende hierher: Diomedes c. 34 p. 484 ff., Servius c. 9 p. 374 ff., der Pseudo-Atilius von c. 19 p. 347 an, der Pseudo-Censorinus, Mallius Theodorus c. 4—6 p. 537 ff. und Marius Victorinus in einem grossen Theile des dritten und vierten Buches. Die meisten dieser Metriker haben aber nicht unmittelbar aus Cäsius Bassus geschöpft, sondern durch Vermittelung eines andern Metrikers, welcher das Buch des Cäsius zu Grunde legend aus den späteren römischen Dichtern bis zu Petronius Arbiter und Septimius Serenus hin Zusätze zu den von Cäsius aus den Griechen und den älteren römischen Dichtern aufgeführten Beispielen hinzugefügt hat. Dieser Metriker muss dem dritten Jahrhunderte angehören und kann nicht viel jünger als Terentianus Maurus sein. Nur unter dieser Annahme erklärt sich

die eigenthümliche Thatsache, dass die genannten Partieen der lateinischen Metriker, die sich von allen übrigen durch die eigenthümliche Art der Darstellung (die Derivation der παραγωγά aus zwei Grundformen) unterscheiden, so reich an Citaten aus Varro sind. Sie haben dieselben ohne Zweifel aus ihrer gemeinsamen Quelle, dem Buche des Cäsius, überkommen, der sich bei jener παραγωγή der Metra an Varro angeschlossen und sich, wie es bei dem grossen Ansehen des Varro natürlich war, häufig auf einzelne Stellen desselben bezogen hat. Von besonderer Wichtigkeit ist nun aber dies, dass allen jenen Darstellungen der παραγωγά einmal der ältere Gebrauch der Wörter βακχεῖος und ἀντιβάκχειος, ὑποβάκχειος, wie er bei Dionysius von Halikarnass vorkommt, eigenthümlich ist, und sodann, dass ihnen die antispastische Messung, die wir bei Hephästion und Heliodor und den aus ihnen geschöpften Darstellungen antreffen, durchaus unbekannt ist. Die heliodorischen und hephästioneischen ἀντισπαστικά, z. B.

Maecenas a|tavis edi|te regibus
Quoi dono le|pidum novum |*libellum

werden hier entweder als Choriamben mit einem Vortacte (einem vorgesetzten ποὺς δισύλλαβος) oder als Verbindung von trochaeischen Tacten mit einem Dactylus angesehen

Maece nas atavis edite re|gibus
Quoi do|no lepi|dum no|vum li bellum.

Diese entschieden ältere metrische Theorie muss neben der varronischen παραγωγή der Metra jenen Metrikern des dritten und vierten Jahrhunderts aus dem zur Zeit des Nero geschriebenen Buche des Cäsius Bassus überkommen sein. Der näheren Besprechung dieser eigenthümlichen Quellen der antiken Metrik ist das folgende fünfte Capitel gewidmet.

Der auf Cäsius Bassus folgenden Generation gehört Fabius Quintilianus an. Die in seiner Rhetorik (instit. 9 c. 4) enthaltenen Angaben über Rhythmen und Tacte sind eine gar wichtige Quelle für unsere Kenntniss der Metrik. Zunächst ist zu erwähnen, dass sich auch noch bei ihm die Unbekanntschaft mit der antispastischen Messung des Heliodor und Hephästion zeigt, denn den Dochmius misst er nicht als hyperkatalektischen Antispast, sondern als die Verbindung eines fünfzeitigen und eines dreizeitigen Tactes. In der Nomenklatur der *pedes* hält er für

choreus und *trochaeus* den ciceronianischen Sprachgebrauch fest, kennt aber auch den der späteren Metriker 9, 4, 80: *huic contrarium e longa et brevi choreum, non ut alii trochaeum nominemus;* § 82: *tres breves trochaeum; quem tribrachum dici volunt qui choreo trochaei nomen imponunt.* Ebenso auch für die Päonen, § 96: *paeon . . . de quibus fere duobus scriptores huius artis loquuntur; alii omnes et quocunque sunt loco, temporum quod ad rationem pertinet paeonas appellant.* Den Namen *bacchius* gebraucht er nicht mehr im älteren Sinne des Dionysius, sondern in der umgekehrten Bedeutung der Späteren. Am interessantesten sind seine Angaben über den Rhythmus, über Pausen, über die Katalexis und rhythmische Metabole.

Wir haben bisher nur von lateinischen Metrikern und Rhetoren gesprochen. Die älteren griechischen Metriker — die μετρικοί, auf die sich Dionysius beruft, die der Darstellung des Varro und des Cäsius Bassus als Grundlage dienten — können wir nicht nennen. Vermuthlich besitzen wir von einem dieser älteren Metriker ein Fragment, nämlich die Stelle über den Dochmius, welche sich im *schol. Hephaest. p. 185* und *Etymol. magn. 285* Δοχμιακός findet; denn die hier von dem Dochmius gegebene Auffassung (sie kommt im wesentlichen mit der quintilianischen überein) ist entschieden älter als die des Heliodor und Hephästion. Streng genommen ist bis in die ersten Jahrhunderte der Kaiserzeit jeder griechische Grammatiker auch ein Metriker, doch handelt es sich hier um diejenigen, welche Schriften περὶ μέτρων abgefasst haben. Von den etwa 90 griechischen Grammatikern, welche Suidas nennt, bezeichnet er 9 als Verfasser metrischer Schriften. Wir wollen dieselben ohne Rücksicht auf die Zeit aus Suidas ausziehen:

1. Εἰρηναῖος ὁ καὶ Πάκατος κληθεὶς τῇ Ῥωμαίων διαλέκτῳ, μαθητὴς Ἡλιοδώρου τοῦ μετρικοῦ γραμματικὸς Ἀλεξανδρεὺς κτλ.

2. Φιλόξενος Ἀλεξανδρεύς, γραμματικὸς ὃς ἐσοφίστευσεν ἐν Ῥώμῃ. περὶ μονοσυλλάβων ῥημάτων, περὶ σημείων τῶν ἐν τῇ Ἰλιάδι, περὶ τῶν εἰς μι ληγόντων ῥημάτων, περὶ διπλασιασμοῦ, περὶ μέτρων, περὶ τῆς τῶν Συρακουσίων διαλέκτου, περὶ Ἑλληνισμοῦ ϛʹ, περὶ συζυγιῶν, περὶ γλωσσῶν εʹ, περὶ τῶν παρ' Ὁμήρῳ γλωσσῶν, περὶ τῆς Λακώνων διαλέκτου, περὶ τῆς Ἰλιάδος διαλέκτου καὶ τῶν λοιπῶν.

3. Ἡφαιστίων Ἀλεξανδρεὺς γραμματικός, ἔγραψεν ἐγχειρίδια περὶ μέτρων καὶ μετρικὰ διάφορα, περὶ τῶν ἐν ποιήμαςι ταραχῶν, κωμικῶν ἀπορημάτων λύσεις, τραγικῶν λύσεων καὶ ἄλλα πλεῖστα [καὶ τῶν μέτρων τοὺς ποδισμούς].

4. Πτολεμαῖος ὁ Ἀσκαλωνίτης, γραμματικὸς ὃς ἐπαίδευσεν ἐν Ῥώμῃ. ἔγραψε προσῳδίαν Ὁμηρικήν, περὶ Ἑλληνισμοῦ ἤτοι ὀρθοεπίας βιβλία ιε', περὶ μέτρων, περὶ τῆς ἐν Ὀδυσσείᾳ Ἀριστάρχου διορθώσεως, περὶ διαφορᾶς λέξεων καὶ ἕτερα γραμματικά.

5. Δράκων Στρατονικεύς, γραμματικός. τεχνικά, ὀρθογραφίαν, περὶ τῶν κατὰ συζυγίαν ὀνομάτων, περὶ ἀντωνυμιῶν, περὶ μέτρων, περὶ σατύρων, περὶ τοῦ Πινδάρου μελῶν, περὶ τῶν Σαπφοῦς μέτρων, περὶ τῶν Ἀλκαίου μελῶν.

6. Σωτηρίδας γραμματικός, ἀνὴρ Παμφίλης ἡ καὶ τὰς ἱστορίας περιῆψεν. ἔγραψεν ὀρθογραφίαν, ζητήσεις Ὁμηρικάς, ὑπόμνημα εἰς Μένανδρον, περὶ μέτρων, περὶ κωμῳδίας, εἰς Εὐριπίδην.

7. Ἀστυάγης γραμματικός, τέχνην γραμματικήν, περὶ διαλέκτων, περὶ μέτρων, κανόνας ὀνοματικοὺς καὶ εἰς Καλλίμαχον τὸν ποιητὴν ὑπόμνημα.

8. Εὐγένιος Τροφίμου Αὐγουστοπόλεως τῆς ἐν Φρυγίᾳ γραμματικός. οὗτος ἐδίδαξε ἐν Κωνσταντινουπόλει καὶ τὰ μάλιστα διαφανὴς ἦν, πρεσβύτης ἤδη ὢν ἐπ' Ἀναστασίου βασιλέως. ἔγραψε κωλομετρίαν τῶν μελικῶν Αἰσχύλου, Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου ἀπὸ δραμάτων ιε', περὶ τοῦ τί τὸ παιωνικὸν παλιμβάκχειον, περὶ τῶν τεμενικῶν ὅπως προφέρεται οἷον Διονύσιον, Ἀσκληπιεῖον, παμμιγῆ λέξιν κατὰ στοιχεῖον (ἔχει δὲ καὶ παράδοξα ἢ περὶ τόνον ἢ πνεῦμα ἢ γραφὴν ἢ μῦθον ἢ παροιμίαν ἑπόμενα αὐτῇ), περὶ τῶν εἰς ια ληγόντων ὀνομάτων οἷον ἔνδεια ἢ ἐνδία καὶ πότε διαφορεῖται, καὶ ἄλλα τινὰ τρίμετρα ἰαμβικά.

Wir wissen aber auch von anderen der von Suidas aufgeführten Grammatiker, dass sie über Metrik geschrieben. Zunächst Longin und Orus, welche Commentare zu Hephästion geschrieben haben. Ferner wird der berühmte Grammatiker Herodian von Tricha p. 281 neben Hephästion als Metriker citirt, eine Notiz, auf die nichts zu geben sein würde, wenn nicht anzunehmen wäre, dass Tricha sie aus einem alten Scholion zu Hephästion entlehnt hätte, vgl. § 17. Auch aus dem Grammatiker Seleukus von Alexandrien citirt Priscian *de metr. p. 420*

eine Stelle über Metrik, doch ist dieselbe wahrscheinlich nicht aus einer eignen metrischen Schrift des Seleukus, sondern aus seinem Commentare zu Sophokles genommen.

Von den sämmtlichen hier genannten Metrikern besitzen wir bloss von einem einzigen eine vollständige Schrift, nämlich eines der Encheiridia des Hephästion. Von den dazu geschriebenen Erläuterungen des Longin und Orus sind uns in den erhaltenen Scholien immerhin einige nicht unbedeutende Reste überkommen. Ziemlich zahlreich sind die aus Heliodor erhaltenen Fragmente. Sehr wenig wissen wir von Philoxenus. Von allen übrigen gar nichts. Denn eine uns überkommene metrische Schrift, welche den Namen des Δράκων Στρατονικεύς trägt, ist spätes byzantinisches Machwerk; ebenso auch ein kleines Stück über den Hexameter, welches in den Handschriften dem Herodian zugeschrieben wird. In derselben Weise findet sich auch der Name des Plutarch vor einem dem pseudo-herodianischen ähnlichen Tractate eines Byzantiners.

Was die Chronologie der in unsere Periode gehörenden Metriker betrifft, so wird Drako von Apollonius Dyskolos citirt p. 280 A. Bekk., muss also der vor-hadrianischen Periode angehören. Mit Bestimmtheit wissen wir ferner, dass Heliodor, Philoxenus und Hephästion älter sind als der zu Aurelians Zeit lebende Longin, da dieser den letzteren commentirt und die beiden ersteren citirt, und sodann dass wiederum Heliodor ein Vorgänger oder mindestens ein älterer Zeitgenosse des Hephästion ist, da dieser sich auf ihn verschiedentlich beruft. Das ist Alles, was uns direct über das Zeitalter dieser Metriker überkommen ist. Ueber den Metriker Hephästion ist die allgemeine Annahme die, dass derselbe mit dem Hephästio, welchen Julius Capitolinus im Leben des Verus c. 2 als einen Lehrer des Verus nennt, identisch sei. Somit würde er in das Zeitalter der Antonine fallen. Bei dieser Annahme wird es wohl sein Bewenden haben müssen. Ueber die Zeit des Heliodor differiren die Ansichten; man hat ihn einerseits für einen Zeitgenossen des Octavian und Horaz, andererseits des Hadrian gehalten. Fast ebenso schwankend sind die Ansichten über Philoxenus. Wir werden diese drei Metriker im sechsten Capitel besprechen und dabei auch die Frage nach ihrem Zeitalter, soweit es möglich ist, aufnehmen.

Unsere Kenntniss der metrischen Litteratur in diesem Zeitraume der grammatischen Erudition wird immer lückenhaft bleiben.

Sehen wir von Herodian ab, dessen Antheil an der metrischen Litteratur uns gänzlich unbekannt ist, so sind es keineswegs die berühmtesten Grammatiker, die sich an ihr betheiligen. Eine recht tüchtige grammatische Bildung im Sinne der Alten scheint Hephästion zu besitzen, Heliodor scheint nach den von Priscian überlieferten Proben hinter Hephästion zurückzustehen. Ohne Zweifel aber haben sie sämmtlich der Metrik eine auf die alten Dichter basirte selbstständige Forschung zugewandt und sind völlig Herren ihres Stoffes; die Zeit der Abschreiber sollte erst in der folgenden Periode beginnen. Weiter aber als auf die Dichtertexte erstreckt sich ihre Forschung nicht; um Rhythmik scheinen sie sich nur so weit bekümmert zu haben, als sie gewisse hergebrachte Fundamentalsätze der Rhythmiker zur Grundlage der Metrik machen, ohne dass sie sich jemals die Mühe gegeben haben, die Rhythmenlehre im einzelnen kennen zu lernen. Ein recht trauriges Zeichen der durchaus ungenügenden rhythmischen Kenntnisse ist eine wahrscheinlich dem Ende dieser Periode angehörende Darstellung περὶ ποδῶν, welche späterhin in die Scholien zu Hephästion und in die Werke lateinischer Metriker aufgenommen ist (§ 6, 3); der Verfasser hat die πόδες nach den Rhythmengeschlechtern geordnet und gibt für einen jeden von ihnen die ἄρсις und θέсις an, aber er ist so unwissend in der Rhythmik, dass er ohne Rücksicht auf den rhythmischen Accent jeden ersten Abschnitt des πούς die ἄρсις, jeden letzten Abschnitt die θέсις nennt.

Und doch hatte auch in diesem Zeitraume die Beschäftigung mit der Rhythmik nicht aufgehört. Der vorletzten Generation desselben gehört der jüngere Dionysius von Halikarnass an, ein Zeitgenosse des Hadrian, älter als Herodian, wie Suid. s. v. Ἡρωδιανός sagt. Der von ihm handelnde Artikel des Suidas lautet: Διονύсιος Ἁλικαρναсσεὺς γεγονὼς ἐπ' Ἀδριανοῦ Καίсαρος, сοφιсτὴς καὶ μουсικὸς κληθεὶς διὰ τὸ πλεῖсτον ἀсκηθῆναι τὰ τῆς μουсικῆς. ἔγραψε δὲ ῥυθμικῶν ὑπομνημάτων βιβλία κδ', μουсικῆς ἱсτορίας βιβλία λς' (ἐν δὲ τούτῳ αὐλητῶν καὶ κιθαρῳδῶν καὶ ποιητῶν παντοίων μέμνηται), μουсικῆς παιδείας ἢ διατριβῶν βιβλία κβ', τίνα μουсικῆς εἴρηται ἐν τῇ Πλάτωνος πολιτείᾳ βιβλία ε'. Von ihm ist bereits unter den Musikern dieses Zeitraumes S. 84 die Rede gewesen.

§ 12.

Drittes, viertes, fünftes Jahrhundert. Die byzantinische Zeit.

Mit der Epoche der Antonine ist die Zeit der alten Erudition zu Ende. Nur wenig Männer sind es, die nach der Zeit des Marc-Aurel noch im Besitze der antiken Wissenschaft sind und der unaufhaltsam einbrechenden Barbarei, wenn auch nicht auf lange, widerstreben. Der Neuplatonismus ist es, der ihnen Energie und Schwung gibt. Zu ihnen gehört Cassius Longinus, „φιλόcοφος, διδάcκαλος Πορφυρίου τοῦ φιλοcόφου, πολυμαθὴς καὶ κριτικός“ (Suid.), der vertraute Rath der Zenobia, der bei der Eroberung Palmyras durch Aurelian getödtet wurde. Vorwiegend ist seine litterärische Thätigkeit auf Grammatik gerichtet und auch in der Geschichte der Metrik nimmt er eine keineswegs unwichtige Stelle ein. Er ist es nämlich, welcher wohl zum praktischen Gebrauche des Unterrichts das uns überkommene kleine Encheiridion Hephästions commentirt, indem er hauptsächlich Excerpte aus Hephästions grösseren Werken, sowie aus Heliodor und Philoxenus hinzufügt. In dieser Arbeit hat er einen späteren Fortsetzer an dem in Konstantinopel lebenden Grammatiker Orus aus Alexandrien. Die uns erhaltenen Scholien zum Encheiridion beruhen, insofern sie Gutes geben, wesentlich auf den ὑπομνήματα dieser beiden Männer (vgl. § 17). Longins Schüler Porphyrius, der als πολυμαθής seinen Lehrer überragt, als κριτικός hinter ihm steht und zu den Werken der verschiedensten Litteraturgebiete Commentare schrieb, berührt uns in der Geschichte der Metrik nicht, so wichtig er auch durch seinen gelehrten Commentar der ptolemäischen Harmonik für das verwandte Gebiet der musischen Künste geworden ist.

Demselben Kreise des Neuplatonismus gehört Aristides Κοϊντιλιανός an, von dem wir im ersten Buche seiner Encyklopädie der gesammten τέχνη μουcική auch eine kurze Metrik besitzen. Aber er steht auch in der Metrik tief unter den gelehrten Neuplatonikern Longin und Porphyrius, er gehört schon völlig in die Classe der unwissenden Abschreiber, die uns fortan nicht mehr verlassen werden. Aus den vorhandenen Metriken werden mit möglichster Leichtigkeit der Arbeit neue Bücher gemacht, die auf nichts als den Namen von Excerpten Ansprüche machen können. Widersprechen die benutzten Quellen, so wird

dies von diesen Büchermachern kaum bemerkt; sehr häufig fehlt ihnen von demjenigen, was sie selber vortragen, das Verständniss. Hiermit ist die Arbeit des Aristides, auf die wir § 00 näher einzugehen haben, sowie aller folgenden Metriker charakterisirt. Selbstverständlich kann bei dieser Unwissenheit und Kritiklosigkeit der *librarii* (denn Autoren sind sie nicht, sondern Abschreiber) das von ihnen Ueberlieferte immerhin sehr wichtig sein, aber die Wichtigkeit beruht nur darin, dass dasselbe eine ältere für uns verloren gegangene Quelle ersetzen muss.

Von den lateinischen Metrikern dieser Periode war ohne Zweifel Juba der ausführlichste, denn von seiner nicht mehr erhaltenen Metrik wird das achte Buch citirt. Für die folgenden Metriker scheint sie die hauptsächlichste Fundgrube gewesen zu sein: es lässt sich aus ihnen ein grosser Theil der Ueberlieferung Juba's wiederherstellen. Wir werden uns § 19 näher mit ihm beschäftigen.

Um über die lateinischen Metriker dieser Periode eine Uebersicht zu gewinnen, geht man am besten von dem umfassendsten von ihnen, dem Rhetor C. Marius Victorinus aus, obwohl dieser nicht der älteste ist. Denn er gehört erst dem vierten Jahrhundert an; etwa um 350 trat er zum Christenthum über, sein aus 4 Büchern bestehendes Werk über Metrik hat er noch als Heide geschrieben. Es führt den Titel *ars grammatica de orthographia et de metrica ratione* und zerfällt in zwei ziemlich heterogene Bestandtheile: das erste und zweite Buch und das zweite und dritte Capitel des dritten bilden den ersten Theil, der übrige Theil des dritten und das vierte den zweiten Theil. Der erste Theil stellt für sich eine vollständige Metrik im Sinne des Hephästion dar, obwohl Hephästion selber nicht als Quelle benutzt ist. Lib. I repräsentirt mit Ausnahme des über Orthographie Gesagten (c. 4) die Abschnitte περὶ στοιχείων, περὶ συλλαβῶν (nebst der συνεκφώνησις), περὶ ποδῶν und die allgemeine Theorie περὶ μέτρων. Zugleich kommt hier ein freilich sehr kurzer Abschnitt περὶ ποιήματος vor. Lib. II stellt die μέτρα πρωτότυπα μονοειδῆ und ὁμοιοειδῆ, lib. III, 2. 3 die μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά und ἀσυνάρτητα dar. Hiermit wäre die Metrik eigentlich abgeschlossen. Aber es tritt noch ein zweiter Theil hinzu, in welchem die Theorie der Metra noch einmal, aber nach einem anderen Systeme vorgetragen wird, nämlich nach der von Varro und Cäsius Bassus befolgten Theorie der *metra derivata*.

Lib. III cap. 1 soll die allgemeine Uebersicht dieser Theorie geben, lib. III, 4 ff. stellt die aus dem dactylischen Hexameter und iambischen Trimeter hervorgegangenen *derivata* dar, lib. IV cap. 1 soll nach der Aussage des Marius Victorius diejenigen Metra, welche durch *concinnatio* und *permixtio* jener beiden Grundformen entstanden sind, zum Inhalte haben. IV, 2 enthält einen sehr inhaltlosen Panegyricus auf die *metrica* und *musica ars*; IV, 3 fügt eine Uebersicht der Metra des Horaz hinzu. In allen diesen Partieen ist Marius Victorinus fast nichts als Abschreiber, der niemals Bedenken trägt, den Wortlaut des Originales beizubehalten. Woher er geschöpft, wird sich im zweiten und dritten Capitel ergeben. Hier sei nur das bemerkt, dass er von dem, was er schreibt, sowie es nicht ganz trivial ist, keine Kenntniss hat. Es geht aus seiner Darstellung hervor, dass er von den im 2. und 3. Cap. des dritten Buches behandelten μικτά und ἀcυνάρτητα keinen Begriff hat, dass die Ueberschriften seines dritten und vierten Buches ganz ohne Bewusstsein hingeschrieben sein müssen und dass er selbst über das Verhältniss, in welchem die beiden Haupttheile seines Buches zu einander stehen, völlig im Unklaren geblieben ist. Es ist kaum anders zu denken, als dass er die ganze Anordnung bereits in einem früheren Werke vorfand und dass er derselben ohne Nachdenken gefolgt ist. Von groben Missverständnissen im Einzelnen können wir absehen. Nicht verantwortlich aber darf er für die Unordnung, die in seinem dritten Buche herrscht, gemacht werden, denn diese beruht auf einem Fehler der handschriftlichen Ueberlieferung.

Terentianus Maurus behandelt in seiner Metrik das Capitel περὶ ποδῶν nebst vorausgehender kurzer Einleitung über cτοιχεῖα und cυλλαβαί, sodann die *metra derivata* und *Horatiana* in der Art wie der zweite Theil des Marius Victorinus. Ausserdem besitzen wir noch zwei andere Werke desselben, *de litteris* und *de syllabis versus heroici*, welche in den Ausgaben der Metrik vorangehen und mit ihr als ein zusammenhängendes Werk angesehen werden. Er ist älter als Marius Victorinus, der ihn citirt und benutzt hat, jünger als Petronius Arbiter und Septimius Serenus, von denen er selbst als unlängst lebenden Dichtern redet. Hiernach hat ihm Lachmann wohl sicherlich mit Recht das Ende des dritten Jahrhunderts als Lebenszeit angewiesen. Die von ihm behandelten Gegenstände sucht Terentianus dadurch annehmlicher zu machen, dass er sie versificirt, worin ihm unter den griechi-

schen Grammatikern Heraklides Ponticus vorangegangen war und von den byzantinischen Metrikern Eugenius und Tzetzes nachfolgen.

Atilius Fortunatianus. Von seiner Metrik besitzen wir nur ein Fragment, welches den Schluss einer Darstellung der *derivata* und die *metra Horatiana* in der Art wie der zweite Theil des Marius Victorinus enthält. Die Uebereinstimmung zwischen Atilius, Terentianus und dem zweiten Theile des Victorinus ist nicht bloss im Inhalt, sondern oft auch in den Worten ausserordentlich gross, aber es ist nicht gerade leicht, denselben im einzelnen zu erklären. Das fünfte Capitel wird hierauf einzugehen haben.

In den Handschriften und Ausgaben folgt auf Atilius die Metrik eines Anonymus. Man bezeichnet dieselbe gewöhnlich als *pars* II des Atilius. Wir können den Vf. etwa als Pseudo-Atilius bezeichnen. Laut der Vorrede will er mit diesem Buche einem jungen Römer, der die Rhetorik studirt, eine Darstellung der *Horatiana metra*, die derselbe oft verlangt habe, in die Hand geben; vorher aber sei es nothwendig, auch die übrigen Metra zu berühren. Von der Arbeit selber sagt er mit den Worten des Sallust *„carptim utique quae memoria digna videbantur" de multis auctoribus excerpta perscripsi.* Diesen Eindruck macht nun aber das Buch gar nicht. Es ist genau eine Darstellung wie die in den 4 Büchern des Marius Victorinus gegebene, nur Alles viel kürzer und ohne dass Marius selber benutzt ist. Erster Theil p. 333—347 1) *de litteris, de syllabis, de pedibus, de metro, de rhythmo, de colo et commate* entsprechend Victor. lib. I; dann 2) die πρωτότυπα entsprechend Victor. lib. II. Insonderheit ist die Darstellung der πρωτότυπα deshalb interessant, weil sie eine zweite Epitome aus derselben Quelle ist, aus welcher Marius Victorinus die πρωτότυπα des zweiten Buches geschöpft hat. Zweiter Theil: 1) die *metra derivata* p. 347—351, doch sind nur einzelne *derivata* ohne den systematischen Zusammenhang wie bei Marius Victorinus und Terentianus Maurus dargestellt. Die Reihenfolge berührt sich mit der des Atilius Fortunatianus. 2) die *metra Horatiana* p. 351—362.

Dem Ende des dritten und Anfange des vierten Jahrhunderts gehört der Metriker Asmonius an, seinem Namen nach zu schliessen semitischer Nationalität (er würde latinisirt Octavius heissen). Er schrieb eine *ars ad Constantium imperatorem* Priscian. p. 890 P. Daraus besitzen wir nur Ein Fragment bei Pri-

sclan. de metr. com. p. 412 Q. *Comici poetae laxius etiamnum versibus suis quam tragici spatium dederunt et illa quoque loca quae proprie debentur iambo, dactylicis occupant, dum cotidianum sermonem imitari volunt et a versificationis observatione spectatorem ad actum rei convertere, ut non fictis sed veris affectionibus inesse videatur.* Es ist dasselbe nicht uninteressant, weil es eine fast wörtliche Parallele zu einer Stelle des später lebenden Marius Victorinus lib. II p. 108 ist: *Similiter apud comicos laxius spatium versibus datum est. Nam et illi loca quae proprie iambo debentur spondeis occupant, dactyloque et anapaesto locis adaeque disparibus. Ita dum cotidianum sermonem imitari nituntur, metra vitiant studio, non imperitia, quod frequentius apud nostros quam apud Graecos invenies.*

In der Mitte des dritten Jahrhunderts lebt **Marius Victorinus**. Wir haben den Inhalt seines Werkes bereits S. 126 angegeben. Gleich Terentianus Maurus ist er ein Afrikaner. Auch Juba wird wohl ein Afrikaner sein. Noch ein anderer Afrikaner unter den Metrikern ist der Rhetor und nachherige Kirchenvater **Augustinus** am Ende des dritten und Anfange des vierten Jahrhunderts. Kurz vor seiner Taufe schreibt er eine umfangreiche Encyklopädie der Künste und Wissenschaften, und ein Theil davon sind die *libri VI de musica*, in Form eines Gespräches zwischen dem Magister und Discipulus geschrieben. Es ist dies aber nicht, wie der Titel besagt, eine Darstellung der Musik, sondern eine Metrik. Mit seinen Vorgängern und dem von ihnen so vielfach herbeigezogenen Dichter Serenus ist er nicht unbekannt, aber dennoch scheint die Arbeit völlig selbstständig und originell zu sein. Der Wissenschaft ist freilich weit mehr mit den Compilationen der übrigen Metriker gedient, als mit Augustins sehr wortreichen und sehr inhaltarmen Erörterungen über Rhythmik und Metrik, denn es sind die allertrivialsten Begriffe, die uns hier vorgeführt werden, und nur selten kommt ein uns sonst weniger bekannter Punct wie die Pause zur Sprache, aber auch dieser wird so besprochen, dass es klar ist, Augustin versteht von seinem Gegenstande gar wenig und schreibt nur deshalb *de musica*, weil dieselbe einmal zu den disciplinae gehört. Dem entspricht völlig, dass Augustin in sechsten Buche alles früher Gesagte als kindische Spielerei verwirft: *satis diu plane pueriliter per quinque libros in vestigiis numerorum ad moras temporum pertinentium morati sumus* und hiermit in pytha-

goreischen Reminiscenzen zu den *numeri spirituales et aeterni* und dem Metrum *Deus creator omnium* übergeht.

Flavius Mallius Theodorus ist unter allen Compilatoren dieser Zeit derjenige, welcher am meisten Freiheit und Selbstständigkeit in der Form der Darstellung zeigt. Von früheren Metrikern citirt er mehrmals den Juba und Terentianus. Eine abweichende Terminologie zeigt sich darin, dass er die Iamben nach monopodischer Messung als Hexameter, Pentameter u. s. w. bezeichnet. Darin verräth sich schwerlich eine fremde Quelle, sondern nur die Unwissenheit des Vf. Nach einer an seinen Sohn Theodorus gerichteten Vorrede spricht er zuerst *de syllabis*, *de pedibus* und *de metris* im allgemeinen. Dann folgen acht πρωτότυπα, denn das päonische ist von ihm absichtlich ausgelassen. Man sollte denken, dass deren Darstellung dieselbe sein würde wie im ersten Theile des Marius Victorinus, Pseudo-Atilius, Servius. Aber nur die Darstellung der vier sechszeitigen πρωτότυπα, das *choriambicum*, *antispasticum* und der *ionica*, schliesst sich den genannten Quellen an. Die vorausgehenden 4 Metra sind nach dem Systeme der *derivata* behandelt (wie bei Terentianus und im zweiten Theile des Marius Victorinus): unter dem *dactylicum* der Hexameter und Pentameter mit ihren dactylischen und choriambischen Ableitungen, auch dem *Glyconeum*, *Sapphicum* und *Alcaicum;* unter dem *iambicum* der Trimeter (hier Hexameter genannt) mit seinen *derivata*, unter dem *trochaicum* die trochäischen *derivata* des Trimeter, unter dem *anapaesticum* die anapästischen *derivata* des Hexameter.

Servius bezeichnet seine, einem jungen Albinus gewidmete Metrik „*centimeter libellus*", *tot enim metrorum genera digessi quanta potui brevitate, rationem omittens quo quaeque nascantur ex genere, qua scansionum diversitate caeduntur, quae res plus confusionis quam utilitatis habet.* Auch dies Büchlein ist zweitheilig wie Marius Victorinus und der Pseudo-Atilius. Der erste Theil enthält nach kurzen Vorbemerkungen über die Schlusssilbe des Metrums, über Catalexis u. s. w. acht πρωτότυπα, denn das *paeonicum* ist ausgelassen. Die Darstellung unterscheidet sich durch manche Eigenthümlichkeit. Sie ist in der Aufführung der einzelnen zu jedem πρωτότυπον gehörigen Verse geradezu das Vollständigste, was wir unter den erhaltenen metrischen Schriften besitzen, vom kleinsten bis zum längsten Verse fortschreitend, ein jeder Vers hat seinen Namen, meist nach einem grie-

chischen Dichter (besonders sind die *Alcmanica, Stesichorea, Ibycia* vertreten), alles aber in der grössten Kürze. Ausserdem ist nicht unbeachtet zu lassen, dass von allen Lateinern bloss Servius gleich dem Hephästion das *iambicum* und *trochaicum* voranstellt (alle übrigen das *dactylicum*). Der zweite Theil p. 374—377 unter der falschen Ueberschrift *de diversis membrorum generibus* gibt eine Auswahl der *derivata*, dazu auch einige *asynarteta*, welche bei Hephästion vorkommen. Auch im dritten Buche des Victorinus sind, wie schon oben bemerkt, die *asynarteta* unter die *derivata* aufgenommen.

Diomedes schreibt eine uns vollständig erhaltene Grammatik in drei Büchern, *artis grammaticae libri III*, dem Athanasius gewidmet. Das dritte Buch behandelt die Metrik. Diomedes ist unter den Metrikern einer der unwissendsten, aber nichts desto weniger der interessanteste. Auch hier treffen wir die Zweitheiligkeit des Marius Victorinus. Erster Theil 1) *de rhythmo, de metro, de pedibus*, im Ganzen wie Marius Victorinus im ersten Buche. Die Darstellung der *pedes* ist noch reichhaltiger als die des Marius. Doch folgt sie einer anderen Anordnung. Ueber die Quelle derselben s. Cap. 5. 2) *de poematibus* d. i. über die epische, lyrische, dramatische Poesie. Schon dem Cap. *de rhythmo* geht eine kurze Definition der *poetica* voraus, und man sollte denken, dass in der Quelle des Diomedes sich an diese Definition zunächst der zweite Abschnitt *de poematibus* angeschlossen hätte. Das Cap. *de poetica* im ersten Buche des Victorinus p. 74 behandelt etwas anderes, nämlich dasselbe wie Hephästion περὶ ποιήματος, hier bei Diomedes haben wir eine Art Einleitung zu einer Litteraturgeschichte der Poesie. Diomedes oder vielmehr der Autor, aus dessen Buche er excerpirt und abschreibt, muss dies zu dem, was er aus seiner metrischen Quelle schöpfte, aus einem heterogenen Werke hinzugefügt haben. Es ist eine recht gute Zusammenstellung, die sich häufig auf Varro beruft und deren Vf., wie Jahn Rh. Mus. 8, 629 gezeigt hat, als römische Satiriker nur den Horatius, Lucilius und Persius, aber noch nicht den Juvenalis kennt. Gegen das Ende des Ganzen findet sich ein Citat „*sic uti adserit Tranquillus*“ und hiernach meint Jahn, dass dieser Abschnitt des Diomedes aus einem Werke des Suetonius entlehnt sei. Dann folgt 3) eine Episode *catholica de extremitate nominum*, über die Prosodie der Schlusssilben der lateinischen Declinationen. 4) Nach einer kur-

zen Definition von *metrum* und *versus* folgt die Darstellung des *hexameter dactylicus*, speciell seiner σχήματα (*de figuris versus heroici)*, seiner τομαὶ *(de incisionibus)* und unter der falschen Ueberschrift *de pedibus metricis sive significationum industria* dasjenige, was die Scholl. Heph. und die Byzantiner die εἴδη und πάθη *(vitia)* des Hexameters nennen. Die *vitia* und die *incisiones* finden wir ähnlich auch in dem einleitenden lib. I des Marius Vict. dargestellt: noch mehr aber berühren sich diese Partieen mit den Scholl. Heph. und den Byzantinern, worüber Cap. 6 das Nähere. Auch Diomedes will das über den Hexameter Gesagte als etwas zur Einleitung Gehöriges betrachtet wissen, denn erst nach der Darstellung der πάθη folgt 5) eine Besprechung der allgemeinen Theorie der Metra *(de qualitate metri, de metrorum specie, de formis principalium metrorum* u. s. w.). Darauf 6) eine Uebersicht der πρωτότυπα bis zum *paeonicum;* von dem *dactylicum* ist bloss der *elegiacus pentameter* behandelt, der Hexameter wird mit dem, was früher über ihn gesagt ist, als abgethan angesehen. Diese Uebersicht der πρωτότυπα beruht in letzter Instanz wesentlich auf derselben Quelle wie die πρωτότυπα des Marius Victorinus und Pseudo-Atilius, alle drei Darstellungen verbunden repräsentiren etwa das Original. Zweiter Theil, dem zweiten Theile des Marius Victorinus und der Darstellung des Atilius und Terentianus genau entsprechend, jedoch in vieler Beziehung reichhaltiger: 1) unter der falschen Ueberschrift *de versuum generibus* die *metra derivata*, in wilder Unordnung der Reihenfolge, im Uebrigen ein sehr schätzenswerthes Excerpt, dessen Erörterung der § 14 enthalten wird. 2) *de metris Horatianis*, von der ersten Ode bis zur letzten Epode.

Neben Diomedes würden wir den Flavius Sosipater Charisius zu nennen haben, den steten Doppelgänger des Diomedes, wenn uns von seinen *artis grammaticae libri V* das die Metrik darstellende Buch erhalten wäre. Die wenigen metrischen Fragmente, welche aus Charisius citirt werden, finden in dem, was Diomedes im zweiten Theile über die *metra derivata* sagt, ihr wörtlich genaues Analogon. — Schon S. 118 ist auf die gewöhnlich dem Cäsius Bassus zugeschriebene *breviatio pedum* hingewiesen, welche ein Excerpt aus einem der Diomedischen Metrik möglichst ähnlichen Darstellung ist. Vielleicht mag dieses der *breviatio pedum* zu Grunde liegende Original ein Theil der Me-

trik des Charisius sein. Auch aus seinen Büchern grammatischen Inhaltes sind Excerpte gemacht worden, herausgegeben von *H. Keil grammatici lat. I p.* 531 ff.

Wie Diomedes hat auch Marius Plotius Sacerdos, „*Romae docens*", wie er sagt, eine *ars grammatica* in 3 (nach einander herausgegebenen) Büchern geschrieben, deren drittes die Metrik behandelt. Das erste ist dem Uranius gewidmet, das zweite *(de nominum verborumque ratione, nec non etiam de structurarum compositionibus)* dem Gaianus, das dritte über die Metrik dem Maximus und Simplicius „*de Graecis nobilibus metricis lectis a me et ex his quicquid singulis fuerit decerpto*" p. 297. Es ist in der That unter allen lateinischen Metriken dasjenige, welches die meisten griechischen Beispiele enthält, ein so unwissender Metriker auch der Vf. ist. Viele von diesen Beispielen finden wir bei Hephästion wieder und namentlich scheint das beim *metrum paeonicum* p. 296 Gesagte auf directe Benutzung des Hephästion hinzuweisen, doch ist das Hephästionische System, wie es uns im Encheiridion vorliegt, keineswegs zur Grundlage gemacht. Am auffallendsten ist unter allen Beispielen das auf p. 272 vorkommende

Δίδυμος πόθ' ἡμῖν περιτυχὼν ὁ μουσικός.

Welcher Dichter kann an dem unter Nero lebenden Δίδυμος, dem μουσικός und γραμματικός, solches Interesse genommen haben? Plotius theilt die *metra* in *simplicia* und *composita* ein, die *prototypa* sind ihm *metra generalia*. Die Theorie der *metra derivata* ist dem Plotius nicht unbekannt, vgl. 248 *Praepositis metris haec considerare debemus an generalia sint ut dactylicum vel iambicum, an specialia sint ut heroicum Hipponactium*. p. 297 *si quis invenerit aliquod metrum in hoc libro non positum . . ., non imperitia iudicet ignoratum, nam aut aliqua (pa)r(t)e detracta aut addita aut commutata inveniet figuratum*, aber seine Darstellung nimmt keine Rücksicht darauf. Die drei Abschnitte seiner Schrift sind 1) *de pedibus*, neben Diomedes und Victorinus das Ausführlichste dieser Art bei den lateinischen Metrikern, und *de metris* im allgemeinen; 2) die *metra simplicia*, d. i. die 9 πρωτότυπα, sowohl im Inhalte, wie in der Anordnung von den übrigen Metriken sehr abweichend; 3) die *metra composita* (c. XI p. 297 ff.). Dies sind mit Ausnahme der § 5 und 6 als Archebulia bezeichneten logaödischen Tetrapodie und dactylischen Tripodie solche Metra, welche nach Hephästion in die

Classe der ἀσυνάρτητα gehören. Eine Definition der ἀσυνάρτητα gibt Plotius am Schlusse dieses Abschnittes.

Auch der Grammatiker **Priscian** hat über Metrik geschrieben, doch nicht ein System wie die übrigen, sondern nur in einer kleinen Abhandlung *de metris Terentiani aliorumque comicorum* p. 410—421, fast lauter Dichterstellen und Citate aus Terentianus, Asmonius, Juba, Heliodor, Hephästion. Nur um wenig älter scheint **Rufinus** *„grammaticus Antiochensis“* zu sein, von welchem wir einen ganz ähnlich eingerichteten *commentarius in metra Terentiana* besitzen, ausserdem eine zweite kleine Abhandlung über die Metra der Rhetoriker. Beides hat Rufin theilweise in Versen geschrieben.

Die Byzantiner.

In den Anfang des Byzantinischen Kaiserthumes gehört der Grammatiker Eugenius (unter Anastasius). Nach der von ihm handelnden Stelle des Suidas (s. S. 38) scheint er, wie früher Terentianus und späterhin Tzetzes, Manches in Versen geschrieben zu haben. Zu 15 griechischen Tragödien des Aeschylus, Sophokles, Euripides schrieb er (auf Grundlage der vorhandenen Scholien?) einen metrischen Commentar. Auffallend ist es, wie er dazu gekommen, einen Aufsatz τί τὸ παιωνικὸν παλιμβακχει-(ακ)όν zu schreiben. — Sicherlich werden auch sonst die an der ökumenischen Schule in Konstantinopel lehrenden Grammatiker der Metrik ihre Thätigkeit nicht ganz abgewendet haben, aber wir werden dieselben keinenfalls höher anzuschlagen haben als die der lateinischen Metriker. In den Stürmen der folgenden Jahrhunderte scheint die aus der älteren Zeit stammende metrische Litteratur bis auf dieselben Reste, die wir davon besitzen, untergegangen zu sein; nur das Encheiridion Hephästions mit einem Theile der von Longin und Orus hinzugefügten Scholien und Einiges von den metrischen Scholien zu den Dichtern scheint sich damals erhalten zu haben. Die sämmtlichen älteren Scholien zu den Dramatikern und Pindar stammen aus Commentaren, in welchen auch die Metra besprochen waren. In den alten Pindar- und Aeschylus-Scholien sind einzelne spärliche Reste davon erhalten, in den alten Sophokles- und Euripides-Scholien sind sie spurlos untergegangen, dagegen sind die Aristophanes-Scholien des Cod. Venet. noch reich an metrischen Bemerkungen. Am ältesten sind die paar Notizen in den Pindar-Scholien; die metri-

schen Scholien im Cod. Venet. des Aristophanes gehen auf eine Arbeit des Heliodor zurück. Hiervon zu scheiden sind die metrischen Scholien in den jüngeren Handschriften der Dichter, zunächst in den Aristophanes- und Euripides-Handschriften. Jene (zu Aristophanes) verrathen sich deutlich als eine von Byzantinern herrührende Ueberarbeitung der älteren im Cod. Venet. enthaltenen Scholiensammlung, es ist alles wortreicher, aber dem Inhalte nach ärmer geworden. Aehnlich sehen die metrischen Scholien zu den Phönissen und dem Orest aus, doch sind sie noch werthloser und das meiste darin mag lediglich Byzantinische Arbeit ohne ältere Grundlage sein. Noch viel schlechter sind die fortlaufenden metrischen Scholien zu Pindar; auf welcher Grundlage und zu welcher Zeit sie entstanden sind, lässt sich nicht bestimmen.

Im 12. Jahrhunderte bearbeiten die Gebrüder Tzetzes, Isaak und Johannes, die fleissigen Fabricatoren von Commentaren zu den griechischen Dichtern, die Metrik. Der eine versificirt das Hephästionische Encheiridion, der andere die metrischen Pindar-Scholien von Ol. 1 bis Py. 1, eine Partie, für die sich das Prosa-Original in einem Florentiner Codex hinter der Schrift des Tricha wiederfindet (abgedruckt von Furia in der Tricha-Ausgabe p. 52—70), und unter den Pindar-Scholien (von den Scholien zu den übrigen Oden getrennt). Auch noch einiges andere, was die Gebrüder Tzetzes geschrieben, steht zu der Metrik in gewisser Beziehung. Dahin gehört die Uebersicht der Gattungen der Poesie in der Einleitung ihres Commentars zu Lykophron (ähnlich wie die Partie *de poematibus* in der Metrik des Diomedes), ferner der Aufsatz περὶ κωμῳδίας als Einleitung zu einer Aristophanes-Ausgabe und ein ähnlicher Tractat περὶ τραγῳδίας. Von diesen ist der erstere Aufsatz einmal in Prosa geschrieben und sodann versificirt; der zweite Aufsatz liegt in einer dreifachen Prosa-Fassung (als Vorwort zu verschiedenen Aristophanes-Ausgaben) und ausserdem in einer Versification vor; der dritte ist in der Prosafassung nur unvollständig erhalten, aber es geht auch hier eine versificirte Fassung, welche wir vollständig besitzen, nebenher. Man könnte deshalb wohl annehmen, dass auch das Prosa-Original der versificirten Pindar-Scholien eine Arbeit des Isaak Tzetzes ist. Alle diese Arbeiten machen einen trübseligen Eindruck, obwohl sie keineswegs für uns unnütz sind.

Eine andere Bearbeitung des Hephästionischen Encheiridions

liefert der „wohlweise" Tricha (σοφώτατος) für uns völlig unnütz, denn was hier ausser dem Encheiridion als Quelle benutzt ist, sind die auch uns vorliegenden Scholien dazu. Vgl. § 17. Seine Zeit scheint von der der Gebrüder Tzetzes nicht weit abzustehen. Es ist dies dieselbe Periode, in welcher die uns überkommenen Scholien zum Encheiridion im ganzen ihre jetzige Gestalt bekommen haben. Aus der noch etwas vollständigeren Sammlung wurde eine kleinere Partie ausgeschieden, die sich nur über wenig Capitel des Encheiridion erstreckte, aber mit Zusätzen über die Metrik der Byzantiner und anderen Elementen versetzt wurde, und so entstand eine zweite Scholiensammlung, welche den folgenden Jahrhunderten als die Hauptsache erschien und fast allen Handschriften des Hephästion hinzugefügt wurde, während die vollständigere Scholiensammlung nur in einer sehr geringen Zahl der besseren Handschriften auf uns gekommen ist.

Kurz vor dem Ende des Byzantinischen Reiches, im 14. Jahrhunderte, wird dann zu guter Letzt noch einmal von den Byzantinischen Gelehrten viel geschriftstellert. Die Metriker dieser Zeit sind Manuel Moschopulus (vielleicht zwei Moschopulus), Demetrius Triklinius (κύριος Δημήτριος Τρικλίνιος μυσταγωγός) und Thomas Magister, alle drei sehr gewerbthätige Veranstalter von Ausgaben und Scholiensammlungen für die Dramatiker und Pindar. In ihren metrischen Arbeiten muss man scheiden zwischen dem, was sie aus bereits Vorhandenem abgeschrieben und was sie aus eigenen Mitteln gegeben haben. Das letztere ist über alle Maassen schlecht (wie Triklinius' metrische Scholien zu Sophokles), das erstere kann immerhin neben vielem Schlechten auch hin und wieder etwas Nützliches für uns enthalten, insofern es manches aus früherer Zeit darbietet, was uns nicht anderweitig bekannt ist. Hierher gehören die des Demetrius Triklinius Namen tragenden metrischen Scholien zu Pindar nebst zwei einleitenden Aufsätzen dazu. Auch die anderen Metriker haben sich an den Pindar-Scholien betheiligt. Zufolge einer in jenen Einleitungen enthaltenen Notiz des Triklinius, dass er für die doppelte Art der συλλαβὴ κοινή zwei verschiedene Zeichen erfunden habe (wie er meint, eine ganz vorzüglich wichtige Erfindung), müssen wir auch den von Gaisford als Anhang zum Hephästion herausgegebenen *Tractatus de metris e cod. Harleiano 5635 descriptus* als ein Werk des Triklinius ansehen, denn hier

werden wir p. 321 über dieselben σημεῖα der συλλαβαὶ κοιναί belehrt. Von Moschopulus ist ein kurzer metrischer Tractat in der Sammlung seiner grammatischen Schriften von Titze herausgegeben. Auch noch ein anderes grösseres Werk, welches zu zwei Drittheilen von der Prosodie handelt, rührt von Manuel Moschopulus her. Es führt die Ueberschrift Δράκοντος Στρατονικέως περὶ μέτρων ποιητικῶν καὶ πρῶτον περὶ χρόνων und ist als Werk des alten Drako von G. Hermann herausgegeben. Doch meint Hermann in der lehr- und inhaltreichen Vorrede, dass es in der uns vorliegenden Form unmöglich ein Werk des alten Drako sein kann, es müsse viele Zusätze von einem späten Byzantiner erhalten haben. Späterhin zeigte Lehrs, dass die ganze Partie über die Prosodie neueren Ursprungs ist, und für den eigentlich metrischen Theil ist von Rossbach Indic. lect. bib. Vratislav. 1858 der Nachweis gegeben, dass dies ein Excerpt aus der Byzantinischen Scholiensammlung zum Hephästioneischen Encheiridion ist. Ein spätes Scholion zu Hephästion p. 2 citirt dies Buch folgendermaassen: Διαλαμβάνει περὶ τούτων Κύριος Μανουὴλ ἐν τῷ καλουμένῳ πρώτῳ πλατύτερον μετὰ πολλῆς ἄγαν τῆς ἀκριβείας καὶ ὁ βουλόμενος ἐκεῖθεν αὐτὰ εἴσεται (cod. Meermann.). Der κύριος Μανουὴλ kann kein anderer als Manuel Moschopulus sein*). Diese Pseudonymität von Byzantinischen Metrikern steht nicht allein; auch die Namen des Herodian und Plutarch sind in gleicher Weise gemisbraucht worden. Das Cap. 6 wird auf diese und andere Byzantinische Metriker, wie Isaak Monachus, Elias Monachus, näher einzugehen haben.

*) Erinnere ich mich recht, so habe ich diese Bemerkung in einem Aufsatze von Bergk gelesen oder mündlich von ihm gehört.

Fünftes Capitel.

Das ältere metrische System der Kaiserzeit.

§ 13.

Die metra derivata (παραγωγά) bei Terentianus und Atilius.

Wir haben von den beiden, der Zeit der grammatischen Erudition angehörenden metrischen Systemen zuerst das ältere zu besprechen. Aus der vor-Aurelischen Periode ist uns kein dasselbe darstellendes Werk überkommen, wohl aber mehrere Apographa, welche lateinische Metriker des dritten, vierten und fünften Jahrhunderts aus einem solchen älteren uns verloren gegangenen Werke gemacht haben. Ein sehr charakteristisches Merkmal für diese Klasse von metrischen Schriften ist dies, dass sie mit dem Worte *bacchius* die Silbengruppe – – ⏑, mit *antibacchius* oder *palimbacchius* die Silbengruppe ⏑ – – bezeichnen; dass sie ferner statt *trochaeus* noch häufig den alten Ausdruck *choreus* gebrauchen, besonders aber, dass die antispastische Messung in ihnen noch nicht vorkommt. Endlich haben sie auch in der Form der Darstellung etwas sehr eigenthümliches, denn sie klassificiren die verschiedenen Metra nicht nach den πρωτότυπα, sondern leiten sie sämmtlich nach ihrem angeblich historischen Ursprunge aus den beiden ältesten Metren, dem heroischen Hexameter und dem iambischen Trimeter, ab. Hierdurch ist eine scharfe Grenze zwischen den hier in Rede stehenden metrischen Quellen und den übrigen gezogen. Indem wir sie im einzelnen betrachten, beginnen wir mit

Terentianus Maurus,

nicht als ob wir ihn der versificirten Form der Darstellung wegen, um derentwillen ihn die Geschmacklosigkeit früherer Zeit als den hervorragendsten unter den Metrikern ansah, bevorzugten, sondern weil er derjenige ist, dessen Metrik eine von

anderen Bestandtheilen frei gehaltene und zugleich möglichst unversehrte Darstellung jenes älteren Systems ist.

Was uns von Terentianus Maurus überkommen ist, führt in der *editio princeps* vom Jahr 1496 (die Handschriften des Terentianus Maurus oder wenigstens die vollständigen Handschriften sind seitdem verloren gegangen) den Titel: *Terentianus de litteris, syllabis et metris Horatianis.* Lachmann meint in seiner Ausgabe praef. IX: *satis certum esse videtur nec Terentianum opus suum absolvisse neque ea quae scripserit aut omnia aut eo quo scripserit ordine aut in libros suos distincta legi.* Es ist auffallend, dass weder Lachmann, noch ein anderer Herausgeber erkennt, dass jener dreitheilige Titel nicht die drei Theile oder Bücher Eines *opus*, sondern drei ganz verschiedene und unter sich völlig zusammenhangslose „*opera*“ bezeichnet, von denen ein jedes in bester Ordnung und ohne alle Verwirrung der Theile überliefert und bis auf den Schluss des dritten *opus* in aller Vollständigkeit erhalten ist, denn die Verse, welche in der Einleitung dieses dritten fehlen (es sind unmöglich so viele wie Lachmann annimmt), können als ein eigentlicher Defect nicht in Anschlag gebracht werden.

Die drei verschiedenen *opera* des Terentianus haben sehr ungleichen Umfang. Das erste ist eine kurze, etwa 200 Sotadeen umfassende Buchstabenlehre, *de litteris*, die auf Metrik gar keinen Bezug hat. Es schliesst mit der Geltung der Buchstaben als Zahlen und der hierauf beruhenden mysteriösen Bedeutung der Wörter*). Das zweite ist ein *liber***) *de syllabis versus heroici.* Denn dies, aber nicht schlechthin *de syllabis*, ist der Titel im Sinne des Verfassers. Es zerfällt in 2 durch die metrische Form

*) Man fasst die Buchstaben zweier Namen als Zahlzeichen und summirt die für einen jeden sich ergebenden Zahlen. Derjenige ist Sieger, dessen Name die grössere Summe darstellt. „*Sic et Patroclon Hectorea manu periisse*“, nämlich

π α τ ρ ο κ λ ο ϲ
80 + 1 + 300 + 100 + 70 + 20 + 30 + 70 + 200 = 871

ϵ κ τ ω ρ
5 + 20 + 300 + 800 + 100 = 1225

Vgl. die annot. bei Gaisford. Die berühmteste Zahl dieser Art ist die Zahl 666 der Apokalypse 13, 18, für die Johannes die Forderung aufstellt: „ὁ ἔχων νοῦν ψηφιϲάτω τὸν ἀριθμόν“. Unsere Theologen haben sie endlich richtig entziffert, indem sie darin den Namen Νέρων Καῖϲαρ, durch hebräische Buchstaben ausgedrückt, gefunden haben:

ר ס ק נ ו ר נ
(200 + 60 + 100) + (50 + 6 + 200 + 50) = 666

**) „*liber*“ nennt es der Vf. selber in der Nachschrift v. 1212.

geschiedene Theile, der erste in etwa 700 trochäischen Tetrametern, der zweite in etwa 300 dactylischen Hexametern. Voran geht eine Zuschrift des Vf. an seinen Sohn Bassinus und seinen Schwiegersohn Novatus (v. 279 ff.); sie beide sollen diese versificirte Darstellung der „*syllabae quae rite congruunt heroico*" mit Sorgfalt prüfen und, wo sie können, rückhaltlos corrigiren, sowohl Form wie Inhalt; es würde von ihrem Urtheile abhängen, ob er das Buch veröffentliche oder nicht. Indess besteht keineswegs, wie man hiernach erwarten sollte, der ganze Inhalt des Buches in der Quantitätslehre der im Hexameter zu gebrauchenden Silben; diese wird vielmehr erst im zweiten Theile des Buches dargelegt. Der erste um die Hälfte grössere Theil trägt wiederum dasselbe vor, was bereits den Inhalt des kleinen in Sotadeen geschriebenen *opus* „*de litteris*" bildet, und zwar so, dass der Inhalt dieser Schrift hier nicht etwa in verkürzter Form recapitulirt, sondern vielmehr ausserordentlich ausgedehnt und erweitert wird, unter Beibehaltung der dort befolgten Anordnung und auch, soweit dies das vorgeschriebene Metrum zulässt, unter Wiederholung der dort gegebenen Beispiele. Die Identität der Anordnung geht so weit, dass der Vf. dort wie hier bei der Darstellung der *semivocales f l m n r s x* diese Buchstaben nicht in den Vers selber aufnimmt, sondern jedesmal, wenn von ihnen die Rede ist, sie mit rother Farbe an den Rand des Textes ausserhalb des Verses setzt. Er sagt darüber in der kleinen Schrift *de litteris* v. 222:

> *Septem reliquas hinc tibi voce semiplenas . . . . .*
> *hac versibus apte quoniam loqui negatur*
> *instar tituli fulgidula notabo minio,*
> *ut quamque loquemur, datus indicabit ordo*
> *f. l. m. n. r. s. x.,*

in dem ersten Theile der grösseren Schrift *de syllabis versus heroici* v. 822

> *Semivocales oportet segregare attentius,*
> *quas quidem quia nominatim versus indi non sinit,*
> *ordinis signabo numero, quae sit haec quam disseram,*
> *titulus ut praescribet iste discolor sinopide*
> *f. l. m. n. r. s. x.*

Man sieht schon hieraus, dass diese zweite Darstellung der Buchstaben eine von der ersteren völlig geschiedene sein soll, es ist gleichsam die vermehrte Ausgabe der ersten. Für die Metrik hat

dieser Theil kein Interesse. Der folgende Theil führt das eigentliche Thema dieses Werkes, die Prosodie der Silben, im heroischen Verse aus: „*quae versibus scrupulum solent movere, ratio si non cernitur*“ (v. 997). Dem Stoffe (heroischer Hexameter) angemessen, soll sich nun auch die Form nicht mehr in Trochäen, sondern in Hexametern bewegen (v. 1000). Von der Länge, der Kürze und der κοινή will Terentianus nicht reden. Der Hauptinhalt der ganzen Darstellung ist die Lehre, dass im lateinischen Hexameter vor *sc*, *sp*, *st* der kurze Vocal als lang gebraucht werde. Dies gibt kein gutes Zeugniss für die metrischen Kenntnisse des Vf. und seiner Belesenheit in den Dichtern. Dass er das Versemachen ziemlich in seiner Gewalt hat und sich leicht auszudrücken versteht, kann zum Lobe dieser Schrift wenig beitragen. In einer Nachschrift v. 1282 erläutert er, dass er dieselbe während der Schmerzen einer zehnmonatlichen Krankheit, stets zwischen Tod und Leben schwebend, geschrieben habe. Er meint: „*forsitan hunc aliquis verbosum dicere librum non dubitet*“, aber dem setzt er kaum minderen Eigendünkel als sein späterer Nachfolger im Versificiren der Metrik, Joh. Tzetzes, entgegen, „*pro captu lectoris habent sua fata libelli*“. Indess soll das Urtheil dem Sohne und Schwiegersohne anheimgestellt werden. Sie müssen das Buch der Publication würdig gefunden haben, und so tritt es nun ausser der an diese beiden gerichteten Zuschrift auch noch mit einer dem Publicum gewidmeten „*Terentiani praefatio*“, die in der handschriftlichen Ueberlieferung der ersten Terentianischen Schrift vorausgeht, in die Oeffentlichkeit. Darin erzählt Terentianus in stichischen Glyconeen, wie ein bewährter Olympionike auch in seinem Alter die gymnischen Uebungen für sich fortgesetzt habe, *sic nostrum senium quoque, quia iam dicere grandia maturum ingenium negat . . . , tantum ne male desidi suescant ora silentio, quid sit littera, quid duae iunctae, quid sibi syllabae, dumos inter et aspera scruposis sequimur vadis*; *fronte exile negotium et dignum pueris putes, adgressis labor arduus.* Hiernach also will er in jüngeren Jahren grössere Stoffe behandelt haben, sei es als Dichter oder Rhetor oder Grammatiker. Zugleich ergibt sich, dass diese *praefatio* nicht auch auf das dritte Werk, die eigentliche Metrik, sich bezieht, denn sonst würde in ihr nicht bloss *quid sit littera*, *quid sibi syllabae* gesagt, sondern es würden auch die *metra* erwähnt sein. Sie gehört also entweder bloss dem zweiten oder zugleich dem ersten und zweiten

Werke an — beide mögen zugleich mit dieser *praefatio* publicirt sein.

Auf die dritte Schrift bezieht sich der durch die *editio princeps* aufbewahrte Titel

de metris Horati.

Dies ist wahrscheinlich der genuine Titel. Zwar bildet die ausschliessliche Erörterung der Horatianischen Metra nur den Inhalt des Schlusses von 2914 an, die vorausgehenden Particen nennen auch solche Metra, deren Horaz sich nicht bedient hat, aber auch hier ist es vorzugsweise Horaz, welcher berücksichtigt wird. Auch die Schrift des Pseudo-Atilius sagt in der Dedication *accipe igitur Horatiana metra*, obwohl auch hier die Horatianischen Metra nur die zweite kleinere Hälfte ausmachen. Dass diese dritte Terentianische Schrift ein neben der zweiten vollständig selbstständiges *opus* ist, wird nach dem Gesagten keines Beweises mehr bedürfen. Man könnte denken, sie sei früher als die beiden im Vorhergehenden besprochenen geschrieben (in dem Lebensalter, wo er noch nicht zu sagen brauchte: „*iam dicere grandia maturum ingenium negat*“ v. 51), wenn nicht in ihr (v. 1306—1312) sieben Verse vorkämen, die wir in derselben Reihenfolge, jedoch um Einen reicher, auch in der zweiten Schrift *de syllabis versus heroici* (v. 358 ff.) finden. Diese Verse gewähren den Anschein, als ob sie an dieser letzteren Stelle Original seien, so wenig sich das auch mit Sicherheit sagen lässt. Die Schrift zerfällt in zwei Theile.

I. Der einleitende Theil handelt *de syllabis*, *litteris*, *pedibus*, die beiden ersten dieser drei Puncte ausserordentlich kurz [Länge und Kürze der Vocale, Silben, Positionslängen, Diphthongen (1300—1335)], das Capitel *de pedibus* (von 1335 an) ausführlicher: nach einer kurzen Angabe des folgenden Inhaltes zuerst die *pedes* im allgemeinen (*natura pedum* 1340—1357), dann die *simplices pedes* (1358—1456), endlich die *gemelli pedes* (1457—1578), diese letzteren in Sotadeen, alle vorausgehenden Partieen in trochäischen Tetrametern abgehandelt*).

*) Vor der Besprechung der „*natura pedum*“ heisst es v. 1347:

ante quae natura quaeque ratio sit dicam.
Sed prius nitar docere simplices quos nominant,
una vis quod syllabarum est, quando binos scandimus.

Die hier angegebene Reihenfolge steht mit der unmittelbar folgenden Anordnung der Ausführung in entschiedenem Widerspruch. Die beiden

Mit fast allen andern Darstellungen der *pedes* übereinstimmend lehrt dieser Abschnitt des Terentianus, dass in jedem *pes* der erste Tacttheil die ἄρϲιϲ, der zweite die θέϲιϲ sei. Vom *bacchius* und *antibacchius* (des Metrums wegen gewöhnlich *antibacchus* genannt) heisst es 1410, dass sie die Silbenform – – ⏑ und ⏑ – – haben; aber auch die umgekehrte Art der Benennung wird hinzugefügt: *nomina aut vertes vicissim*, *cum priorem dixeris antibacchum*, *nominato qui redit contrarius*. In seiner Darstellung der Metra bedient sich Terentianus stets der zuerst genannten Terminologie: v. 1909 ff. 2374. 2388. 2393. 2526. 2939; v. 1879 ist der *pes* ⏑ – – durch „*bacchio adversus fiet pes*“ umschrieben, weil sich *antibacchus* nicht dem Metrum fügt. Ferner ist zu bemerken, dass Terentianus die Päonen und Epitrite in Eine Klasse stellt: 1546 *et epitritos aeque genus est paeonicorum*; 1575 *impar numerus paeonicis utrisque coget aptare duobus tria vel quaterna ternis*. So heisst auch in dem Abschnitte *de metris* v. 2405 der Ausgang des Trimeter ϲκάζων ⏑ – – – ein „*paeon*“.

II. Die specielle Metrik beginnt Terentianus damit, dass er sagt, es gäbe 2 Hexameter, einen *herous* und einen *iambicus (senarius)*, beide hätten denselben Ursprung. Aus ihnen werden die übrigen Metra abgeleitet. Diese Darstellung zerfällt in vier Theile: 1) der heroische Vers und die aus ihm hervorgegangenen Metra, 2) der iambische Trimeter und die aus ihm abstammenden Metra, 3) der Phaläceische Hendecasyllabus, 4) die in dem bisherigen noch nicht berücksichtigten Metra des Horaz.

---

ersten Verse werden hiernach wohl umzustellen sein. „Aber bevor ich von den *pedes simplices* handele, will ich die „*natura*“ der *pedes* erörtern, denn die *vis syllaburum* ist dieselbe wie bei den *simplices pedes* und den *gemelli (quanda binos scandimus)*“. Hinter v. 1335 hat Lachmann eine Lücke gefunden, die vielleicht die Lehre von den ϲυλλαβαὶ κοιναί enthalten habe. Aber mit v. 1335 beginnt sichtlich schon die Lehre von den *pedes*; es können nur sehr wenig Verse ausgefallen sein, etwa:

Cum duas sermonis usus comprehendit syllabas
**sive tres simul iugatas, simplices fiunt pedes;*
**simplices duo gemellum procreant disyllabi.*
**Latius tamen patescat nostra disputatio,*
hoc ut exemplis probemus resque ut omnis clara sit.
Sed prius nitar docere simplices quos nominant,
ante quae natura quaeque ratio sit dicam pedum,
una vis quod syllabarum est, quando binos scandimus.

„*Quando binos scandimus*“ zeigt, dass vorher von den *gemelli pedes* gesprochen sein muss. „*Cum duas sermonis usus comprehendit syllabas*“ wird gleich darauf v. 1340 mit „*cum duas videbis esse vinctas syllabas*“ wieder aufgenommen.

1. Aus dem iambischen Trimeter werden alle iambischen und trochäischen Metra abgeleitet. Es entsteht z. B. aus dem Trimeter:

sed haec prius fuere, nunc recondita

durch Zusatz eines anlautenden Diiambus der acatalectische Tetrameter iambicus:

et hoc negat; | *sed haec prius fuere, nunc recondita;*

durch Zusatz eines anlautenden Creticus der trochäische Tetrameter:

hoc negat; | *sed haec prius fuere, nunc recondita;*

durch Zusatz eines auslautenden „*antibacchus*" der catalectische Trimeter iambicus:

sed haec prius fuere, nunc recondita | *quiete;*

durch Veränderung der vorletzten Kürze in die Länge der *trimeter* σκάζων:

sed haec prius fuere, nunc recondetur;

durch Abschneidung der ersten Silbe der trochäische Trimeter:

[*sed*] *haec prius fuere, nunc recondita;*

durch Abschneidung der letzten Silbe der catalectische Trimeter iambicus:

sed haec prius fuere, nunc recondit[*a*];

durch Abschneidung des letzten Drittels der iambische Dimeter:

sed haec prius fuere, nunc [*recondita*].

Schneidet man von diesem Dimeter die anlautende Silbe ab, so entsteht ein trochäischer Dimeter:

[*sed*] *haec prius fuere, nunc* [*recondita*];

schneidet man statt dessen die auslautende Silbe ab, so entsteht ein catalectischer Dimeter iambicus:

sed haec prius fuere, [*nunc*] [*recondita*].

In dieser Reihenfolge bespricht Terentianus die iambischen und trochäischen Metra. Es ist wohl ein Versehen, dass diesen Versen auch noch der catalectische Dimeter choriambicus hinzugefügt ist

— ◡ ◡ — ◡ — ◡̄

Inachiae puellae.

seu bovis ille custos.

2. Aus dem dactylischen Hexameter werden alle dactylischen, anapästischen, ionischen und choriambischen Metra abgeleitet. Zu Grunde gelegt werden die verschiedenartigen Cäsuren des Hexameters:

a. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
b. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
c. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏖ | – ⏑ ⏑ – –
d. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

a) 1721—1950. Die einfache Penthemimeres (v. 1801) bildet in Horatianischen Strophen nach einem vorausgehenden Hexameter den Epodus *(arboribusque comae)*. Ihre Verdoppelung ergibt den Pentameter (v. 1721). Nimmt man dem Schlusse des mit dem Spondeus anlautenden Pentameters eine Kürze, so entsteht der Asclepiadeus

– – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ (⏑) –
Maecenas atavis | edite regibus;

würden wir *remigibus* lesen, dann wäre der Pentameter vollständig. Verlängert man die Kürze an vorletzter Stelle und schiebt hinter dem ersten Dactylus des Pentameters eine Länge ein, so entsteht das *metrum choriambicum* (v. 1861):

nulla meo sedeat | turba profana loco
*nulla meo **iam** sedeat ⌊ turba profana **luco**.*
– ⏑ ⏑ (–) – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏒ –

Entzieht man in einem Hexameter dem auf die Penthemimeres folgenden Komma den Anfang

at regina gravi [iam dudum] saucia cura,

so entsteht ein anderes choriambisches Metrum, genannt *„alter hendecasyllabus Phalaecius“* (v. 1939):

– – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –

Das vollständige auf die Penthemimeres folgende Kolon bildet einen catalectischen anapästischen Vers (1811):

[at tuba terribilem] sonitum procul aere recurvo,

dem man noch einen Ithyphallicus anzuhängen pflegte (1839):

⏖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – | – ⏑ – ⏑ – ⏑

Ein anapästischer Vers entsteht auch, wenn man dem ganzen Hexameter seine erste Silbe entzieht (1849):

[at] tuba terribilem sonitum procul aere recurvo.

Nimmt man hierbei auch dem Schlusse eine Kürze, so dass ein *antibacchus* den Auslaut bildet, so entsteht der Vers des Archebulus, d. i. ein logaödisches Anapaesticum (1908):

[at] tuba terribilem sonitum dedit aere [re]curvo.

Verkürzt man die vorletzte Silbe des vollständigen Hexameters, so entsteht der Hexameter μείουρος (1920):

pressaque iam gravida crepitent tibi terga pharĕtra.

b) 1957—2092. Die **Hephthemimeres** bildet ein häufiges Metrum *„in tragicis choris“* bei Griechen und Römern (1957):

si bene mi facias, memini.

Geht ein solches Metrum auf die Kürze aus, so entsteht durch Hinzufügung einer ferneren Silbe wiederum ein *dactylicus* μείουρος (1988):

si bene mi facias, meminerim.

Aus dem auf die Hephthemimeres folgenden Komma des Hexameters

[*arma virumque cano Troiae*] *qui primus ab oris*

entsteht das *Ionicum a maiore*. Aus der Wiederholung von zwei solchen Kommata mit einem dazwischen stehenden Dibrachys ergibt sich der Sotadeus (2005):

qui primus ab oris modo qui primus ab oris.

Fügt man auch im Anfange einen Dibrachys hinzu, so wird das Ionicum *a maiore* zum Ionicum *a minore* (2056):

modo qui primus ab oris | mŏdo qui primus ab oris.

c) 2093—2180. Das durch die βουκολικὴ τομή (2123) gebildete erste Komma ergibt den dactylischen Tetrameter, häufig *„in choricis“* gebraucht (2135):

desine Maenalios mea tibia [*dicere versus*].

Sappho bildete daraus durch Voransetzung eines *pes disyllabus* das *Aeolicum metrum* (2148)

tandem | desine Maenalios mea tibia.

Auch des auf die βουκολικὴ τομή folgenden Kommas hat sich Sappho bedient (2157):

dicere versus.

Geht das erste Komma des bucolischen Hexameters auf den Spondeus aus, so ergibt dies den von Horaz als Epodus angewandten dactylischen Tetrameter

aut Ephesum bimarisve Corinthi.

Man erhält dasselbe auch so, dass man von einem Hexameter die beiden ersten *pedes* abschneidet (2093):

[*cantabunt mihi*] *Damoetas et Lyctius Aegon.*

(Terentianus führt nur diese zweite Entstehungsart, nicht die erste aus der βουκολικὴ τομή abgeleitete auf; diese letztere stand aber nachweislich in seinen Quellen neben der zweiten, vgl. unten.)

d) Es kommt auch eine τομή in der Mitte des Hexameters (nach dem dritten Dactylus) vor:

cui non dictus Hylas puer | et Latonia Delos.

Beginnt das erste und zweite dieser Kommata mit einem Spondeus, so wird der Hexameter durch Verlängerung der vor der τομή stehenden Kürze zum *versus Priapeus*

– – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – – – ⏑ ⏑ – –
– – – ⏑ ⏑ – ⏑ – | – – – ⏑ ⏑ – –

Das erste dieser Kommata ist der Glyconeus, das zweite der Pherecrateus. So muss dieser Satz in der Quelle des Terentianus gelautet haben. Terentianus hat dies missverstanden (2741—2792), er weiss nicht, dass der Glyconeus als erstes Komma des Priapeus auch auf eine Länge ausgehen muss, und hat sichtlich von dieser ganzen Sache keine richtige Vorstellung.

Die hier angedeutete Lehre von der Entstehung des Priapeus aus dem dactylischen Hexameter finden wir bei Terentianus nicht unter den übrigen aus dem herous abgeleiteten Versen, sondern erst im dritten Theile, wo die Ableitungen aus dem Phaläceus besprochen werden. Ebendaselbst auch den Asclepiadeus. In der Quelle kann die Anordnung keine andere gewesen sein als die von uns angegebene, wo die *derivata* des Hexameters nach der Penthemimeres, Hephthemimeres, βουκολική u. s. w. geordnet sind. Diese Ordnung ist im Allgemeinen auch von Terentianus festgehalten: 1721—1956, 1957—2092, 2093—2180, nur dass innerhalb dieser den Cäsuren entsprechenden Kategorieen die vom Original eingehaltene Reihenfolge der *derivata* nicht überall gewahrt ist.

3. Die Partie des Terentianus, welche den hendecasyllabischen Phaläceus und seine Derivata bespricht, ist nicht ganz in der Weise der beiden vorhergehenden Theile gehalten. Zunächst werden die Tacte des Phaläceus angegeben: Spondeus, Trochäus oder Iambus an erster Stelle, dann ein Dactylus an zweiter Stelle und darauf folgend drei Trochäen:

cui do|no lepi|dum no|vum li|bellum.

Der Angabe der Tacte folgt die Aufstellung von 7 τομαί oder *divisiones* des Verses. Terentianus hat hier seine Quelle darin gänzlich missverstanden, dass er dies so auffasst: „*hic per commata septies feritur*". Dies ist reiner Unsinn, denn das *septies feriri* würde sich auf einen Vers beziehen, welcher 7 *ictus* oder *percussiones* hat. Von den 7 *divisiones* sind folgende 6 einander coordinirt:

(3) – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ — choriambicum |

(2) – – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ — | ithyphallicum

(4) – – – ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ — „infandum regina“ |

(7) ⏓ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ — | iambicum

(1) – – – ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ — πενθημιμερής |

(6) – – – | ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ — | Anacreonteum

Durch jede dieser 6 τομαί entsteht aus dem Phaläcens ein gebräuchliches Metrum, drei Metra (1) (4) (3) aus dem jedesmaligen ersten, drei (2) (6) (7) aus dem zweiten Theile des Verses, welche in den vorliegenden Schemata im einzelnen angegeben sind. Es wird die Sache aber zugleich auch so aufgefasst, dass aus jedem dieser 6 Metra durch Hinzufügung des betreffenden „*comma*“ der Phaläcens gebildet werden kann. Bei dieser Gelegenheit ist dann von Terentianus bei der dritten τομή das *choriambicum*, bei der sechsten τομή das *Anacreonteum*, d. h. das ἀνακλώμενον und der aus ihm hergeleitete *Galliambus* besprochen. — Zu diesen 6 τομαί kommt noch eine siebente (in der Reihenfolge des Terentianus die fünfte): schaltet man nämlich hinter der zweiten Silbe des Phaläceus einen Anapäst ein, so entsteht der Sotadeus

(5) – – [⏑ ⏑ , –] – ⏑ ⏑ , – ⏑ – ⏑ , – – ¦

4. Der Schluss der Schrift fügt Horatianische Metra hinzu, welche in dem Vorausgehenden noch nicht ihre Erledigung gefunden haben. Od. 1, 4. Ep. 16. Ep. 14. Ep. 11. Ep. 13. v. 2914: *Hinc iam caetera metra persequemur, quae Flaccus varie suis* ***epodis*** *nunc unum recinens dato priori, nunc binos geminis, tribus vel unum, aut binos varie dedit sonantes, ut sit tertius atque quartus impar.* Der Ausdruck *epodis* stimmt insofern zu der Ausführung, als die folgenden Metra bis auf eines den Epoden angehören, und dieses Eine (Od. 1, 4) steht wenigstens in seiner Composition den Metren der Epoden coordinirt. Doch deuten die Worte „*tribus vel unum aut binos varie dedit sonantes* cet.“ darauf hin, dass ausser den Metren der Epoden auch die im Vorausgehenden nicht besprochenen Metren der Oden hier ihre Stellung hatten (Sapphische, Alcäische Strophe, *Lydia dic per omnes*). Diese bildeten vermuthlich das Ende des Terentianischen Buches. Als eine Hinweisung auf diese Schlusspartie lässt sich die Stelle v. 2535 ansehen, wo es von dem Colon „*Seu boris ille custos*“ (= *Lydia dic per omnes*) heisst: „*colon et hoc in usu carminis est Horati; tu genus hoc memento reddere cum reposcam*“.

Dem Urtheile Lachmanns: „*satis certum esse videtur ner Terentianum opus suum absolvisse, neque ea quae scripserit aut*

omnia aut eo quo scripserit ordine aut in libros distincta legi", wird man nach der vorliegenden Darstellung nur in Beziehung auf den fehlenden Schluss beistimmen können, doch auch nur in der Weise, dass er entweder vom Vf. nicht hinzugefügt, oder verloren gegangen ist. Im Uebrigen haben wir alles im genuinen Zustande und in der genuinen Ordnung: es liegt uns nicht Ein *opus*, sondern drei verschiedene *opera* vor. Lücken von einzelnen Versen sind dabei natürlich nicht ausgeschlossen. Ausser der von Lachmann nachgewiesenen Lücke v. 1335, die aber sicherlich nicht so gross ist, wie er annimmt, und sich nicht auf eine von den συλλαβαὶ κοιναί handelnde Partie (Lachm. praef. IX) bezieht, und v. 264 findet sich eine Lücke hinter v. 2866, vielleicht auch hinter 2451, wo die drei Verse gestanden zu haben scheinen, welche Serv. ad Aen. 8, 96 aus unserem Autor anführt: *Natura sic est fluminis | ut obvias imagines | recepit in lucem suam.* Von einer anderen Stelle, in welcher Servius (ad Aen. 6, 792) aus Terentianus citirt: *c littera pro duplici nonnisi in monosyllabis habetur, ut hoc erat, alma parens; per eorum scilicet privilegium. Unde falsum est quod Terentianus dicit, eam pro metri ratione vel duplicem haberi vel simplicem*", sagt Lachmann: *Servium Terentiano ea adscribere quae apud eum v.* 1655 *sq. non exstant.* Servius scheint dies mit Rücksicht auf die Terentianischen Verse v. 1665 ff. gesagt zu haben: *Aut geminam in tali pronomine si fugimus c, spondeus ille non erit, qui talis est: hoc illud germana fuit; sed et hoc erat alma, iambus ille fiet, iste tribrachys**).

*) Nur für das von Victorinus p. 113 angeführte Citat aus Terentianus sehen wir uns vergeblich nach einer Stelle bei unserem Autor um. Es soll derselbe laut Marius Victorinus von dem Verse

– ∪ – ∪, – ∪ – ∪, – ∪ ⏓ ∪

gesagt haben, dass hier statt des Trochäus der Iambus statuirt werden könne (*secundam sedem in trochaico versu trimetro acatalecto velut legitimam iambo assignat, cum idem* (v. 2213) *ab iambico metro trochaeum exclu serit.* Jener Vers kommt nur bei den chorischen Lyrikern vor und die Metriker lehren, dass Pindar denselben folgendermaassen umgebildet habe (σχῆμα Πινδαρικόν):

– ∪ – ∪, – ∪ – ∪, – ∪ ∪ –.

Hier ist in der zweiten Stelle der letzten βάσις τροχαϊκή der Iambus statt des Trochäus statuirt. Etwas anderes kann Terentianus in jener Angabe vom acatalectischen Trimeter *trochaicus* mit einem Iambus, falls er seine Quelle richtig verstanden hat, nicht gemeint haben. Die fehlende Schlusspartie von der Sapphischen Strophe bietet die Gelegenheit für eine solche Hinweisung auf die Mischung des Trochäus und Iambus, denn sicherlich wird hier Terentianus gemeinsam mit den übri-

Nach dem in dem Vorhergehenden aus Terentianus Mitgetheilten hat sich derselbe in mehr als einem Puncte ein grobes Missverständniss seiner Quelle zu Schulden kommen lassen und damit von seiner eignen Kenntniss der Metrik keine gute Proben abgelegt. Dieselbe verräth sich auch anderweitig. So in dem Geständniss v. 1797: *tantam nostra nequit mensura absolvere litem* (es ist hier davon die Rede, ob im Elegeion die Schlusssilbe des ersten πενθημιμερής eine ἀδιάφορος sein könne!). Auch mit der Katalexis weiss er nicht recht Bescheid. Seine Schrift *de metris* hat daher nur insofern Werth, als sie uns ein verloren gegangenes älteres Werk repräsentirt.

Die Darstellung des Terentianus zeigt, dass dieses Original nicht bloss die lateinischen, sondern auch die griechischen Dichter berücksichtigte und auch griechische Beispiele mitgetheilt hatte. Er sagt von sich v. 1969

non equidum possum tot priscos nosse poetas
ut veterum exemplis valeam quae tracto probare,
Maurus item quantos potui cognoscere Graios!

Die griechischen Beispiele seines Originals lässt er aus, aber dennoch zeigen sich auch bei ihm deutliche Spuren davon. Folgende lassen sich mit Sicherheit nachweisen:

Sapph. Ἠράμαν μὲν ἐγὼ cέθεν, Ἀτθί, πάλαι πόκα (vgl. Heph. p. 40)
cμικρά μοι πάϊc ἔμμεν ἐφαίνεο κἄχαριc.

V. 2148: *Aeolicum ex isto genuit doctissima Sappho . . . | cordi quando fuisse sibi canit Atthida | parvam, florea virginitas sua cum foret.*

Philisc.: τῇ χθονίῃ μυcτικὰ Δήμητρί τε καὶ Φερcεφόνῃ καὶ
Κλυμένῳ τὰ δῶρα (Heph. p. 58).

V. 1883 heisst es von dem choriambischen Tetrameter: *Hoc Cereri metro cantasse Phalaecius hymnos dicitur, huic metron dixere Phalaecion istud.* Hierin liegt freilich ein doppelter Fehler. Denn nicht Phalaecus, sondern Philiscus ist der Dichter und das Metrum heisst nicht Φαλαίκειον, sondern Φιλίcκειον μέτρον (Suid. s. v. Φιλίcκοc Κερκυραῖοc) — ein Fehler, der bei den mit Terentianus aus derselben Quelle schöpfenden Metrikern Atilius, Marius Victo-

gen Metrikern, die mit ihm aus derselben Quelle schöpfen, auch diejenige Auffassung des Sapphischen Verses vorgelegen haben, nach welcher derselbe aus Trochäen und Iamben gemischt ist:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑

rinus wiederkehrt und daher bei diesen nicht etwa als ein Fehler der Handschriften anzusehen ist. Sodann kommt der Name Φιλίσκειον nicht dem choriambischen Tetrameter, sondern dem choriambischen Hexameter zu.

Callim. δαίμονες εὐυμνότατοι Φοῖβέ τε καὶ Ζεῦ Διδύμων γενάρχαι.

Vgl. Hephaest. p. 57 mit Terent. v. 1885.

Callim. ep. 42: ἱερέη Δήμητρος ἐγώ ποτε καὶ πάλιν Καβείρων ὦνερ, καὶ μετέπειτα Δινδυμήνης.

V. 2940 von der Strophe *Solvitur acris hiems . . .: „Sed talem epodum dicitur dedisse Callimachus . . . quem dico dudum Sapphicum vocandum „Siccas ducite navitae carinas"*. Auf dies oder ein demselben Metrum angehörendes Callimacheisches Epigramm muss sich dies beziehn:

Archil. fragm. πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐκφράσω τόδε, τίς σὰς παρήειρε φρένας.

V. 2456 *Archilocho isto saevit iratus metro contra Lycambam et filiam.*

Eur. Orest. 1369 Ἀργεῖον ξίφος ἐκ θανάτου πέφευγα.

V. 1958 *hephthemimeres . . . in tragicis plerumque choris deprehenditur. Fabula sic Euripides inclyta monstrat Orestes. Nam tali versu, cunctis trepidantibus intus, Argivum fugiens eunuchus flagitat ensem.*

Wir sehen, dass hier Terentianus den Inhalt der in seinem Quellenbuche ihm vorliegenden Verse in freier Weise wiedergegeben hat. Auch andere Stellen lassen auf griechische Beispiele des Originals schliessen, so v. 1807 auf „ἐν δὲ Βατουσιάδης" oder dgl. „*Hoc doctum Archilochum tradunt genuisse* m a g i s t r i, *tu* m i h i *Flacce sat es.* Im allgemeinen dürfen wir für das Original Beispiele hauptsächlich aus folgenden griechischen Dichtern voraussetzen: Archilochus, Sappho, Anacreon, Hipponax, Euripides, Callimachus, Simmias (1849), Archebulus. Von den lateinischen Dichtern, welche die Quelle berücksichtigt, sind zunächst die Dichter der ältesten Zeit zu nennen: Livius Andronicus in dem angeblich von ihm absichtlich gebildeten *Hexameter* μείουρος v. 1920 (es wird damit wohl dieselbe Bewandniss haben, wie mit Homers μείουρος

Τρῶες δ' ἐρρίγησαν, ἐπεὶ ἴδον αἰόλον ὄφιν schol. Heph. B 196) und die Dichter der *versus Saturnii*. Die Theorie der *Saturnii*

zieht sich durch alle mit Terentianus aus derselben Quelle schöpfenden Metriker, — auch die *Saturnii* der Inschriften hatte die Quelle berücksichtigt (Atil. Fort. p. 324 u. a.). Die alten Komiker und Atellanendichter sind 2394 citirt. Von den römischen Dichtern der klassischen Zeit ist am meisten Horaz und neben diesem Catull vertreten, der letztere liefert auch die Beispiele für die Ableitung der iambischen und trochäischen *derivata* des Trimeters. Ausserdem sind folgende Dichter genannt: der Choliambendichter Mattius mimiographus (vgl. Gellius 20, 9); er muss bereits im Originale gestanden haben, wie aus folgender Wendung des Terentianus hervorgeht v. 2416: *Hoc miniambus Mattius dedit metro, nam vatem eundem iste Attico thymo tinctum pari lepore consecutus est et metro.* Unter dem mit diesen Worten bezeichneten griechischen Muster des Mattius versteht Scaliger den Mimiographen Herodot, von welchem Athenäus und Stobäus reden. Es kann wegen des „*eundem*" kein anderer als der vorher genannte Dichter, nämlich Hipponax, gemeint sein. Dann folgende Dichter, aus denen die bei Terentianus vorkommenden Citate in der Vorrede Lachmanns p. XII—XIV angeführt sind: der Tragiker Pomponius Secundus, der Tragiker Seneca, der Dichter der *Falisca carmina*, Alfius Avitus in *libris excellentium*, Petronius Arbiter, Septimius Serenus. Lachmann weist das Zeitverhältniss des Terentianus zu diesen Dichtern aus der Art und Weise nach, wie er dieselben anführt. Von Septimius Serenus heisst es 1891: „*qui scripsit opuscula nuper*"; von Petronius Arbiter 2489: *agnoscere haec potestis, cantare quae solemus*, von Alfius Avitus 2447: „*ut pridem Avitus Alfius libros poeta plusculos usus dimetro perpeti conscribit excellentium*": er habe also später als Petronius Arbiter gelebt, also erst nach der Mitte des dritten Jahrhunderts —, doch seien dessen Gedichte damals sehr beliebt gewesen; Septimius Serenus und Alfius Avitus seien seine Zeitgenossen. Die Tragiker Seneca und Pomponius dagegen nenne er alte Dichter v. 2135: *in tragicis iunxere choris hunc saepe diserti, Annaeus Seneca et Pomponius ante Secundus*, und v. 1960, wo Terentian für die dactylische Hephthemimeres zuerst ein Beispiel aus einem griechischen und einem römischen Tragiker, Euripides und Pomponius, anführt und dann hinzufügt: *non equidem possum tot priscos nosse poetas . . . nemo tamen culpet, si sumo exempla novella, nam et melius nostri servarunt metra minores* unter Anführung eines Beispiels aus Septimius.

So weit Lachmann. Aus der letzten Stelle geht hervor, dass die Beispiele aus Pomponius Secundus bereits in dem Originale des Terentianus enthalten waren und nicht erst von ihm selber hinzugefügt sind. Dagegen verhält sich dies anders mit dem *novellus poeta* des Septimius. Denn er sagt v. 1889 von den choriambischen Versen: „*Qui multos legere, negant hoc corpore metri Romanos aliquid veteres scripsisse poetas. Dulcia Septimius qui scripsit opuscula nuper ancipitem tali cantavit carmine Ianum*:

Iane pater, Iane tuens, dive biceps, biformis."

Einem anderen Metriker, dessen Darstellung mit der terentianischen auf eine gemeinsame Quelle zurückgeht, ist dies Beispiel des Serenus noch unbekannt. Dies ist der Metriker

Atilius Fortunatianus.

Das Bruchstück seiner Schrift nimmt unter den Darstellungen der Metrik, welche mit der des Terentianus Maurus aus derselben Quelle geflossen sind, billig die erste Stelle ein; wir würden es noch vor Terentianus haben besprechen müssen, wenn das Werk vollständig auf uns gekommen wäre. In einer Nachschrift stellt Atilius Fortunatianus die Abfassung von *libri de melicis poetis et de tragicis choris* in Aussicht, vorliegende Schrift will er in wenig Tagen und lediglich aus dem Gedächtnisse niedergeschrieben haben p. 330 *hoc libro . . . quem paucis diebus composui et memoria tantum adiuvante.* Was er von den *paucis diebus* sagt, mag wohl wahr sein, aber in das „*memoria tantum adiuvante*" müssen wir gegründete Zweifel setzen. Wie Terentianus Maurus hatte er im Eingange des Buches die Theorie der *pedes* dargestellt p. 323 *proceleusmaticus . . . cuius exemplum et in pedum demonstratione posui.* Den Schluss des Buches bildet ebenfalls wie bei Terentianus die Besprechung derjenigen Metra des Horaz, welche in dem Vorausgehenden nicht erledigt waren p. 325 *nunc reliqua metra Horatii quae nondum attigi persequi volo,* die Sapphische Strophe, die Strophe *Quis multa gracilis te puer in rosa*, die Alcäische Strophe und die Strophen *Lydia dic per omnes* und *Non ebur neque aureum,* nach welchen es heisst p. 330: *Omnia me metra Horatiana persecutum existimo.* — Von dem eigentlichen Haupttheile ist uns erhalten 1) das Ende von der Darstellung der Ionici *a maiore* = Terent. 2005—2055, oder vielmehr 2050—2055, denn der erste

erhaltene Satz des Atilius entspricht dem v. 2053 des Terentian *Sic tribrachus intervenit in locum trochaei;* 2) der *versus Archebuleus* = Terent. 1908—1919; 3) der *trimeter* σκάζων = Terent. 2398—2418; 4) der *hendecasyllabus Phalaecius* = Terent. 2545—2913; 5) das auch hier fälschlich Phalaecium (statt Philiscium) genannte choriambische Metrum = Terent. 1861—1907; 6) das *metrum paeonicum* und 7) das *metrum proceleusmaticum*, die beide bei Terentianus nicht vertreten sind. Endlich 8) der alte Saturnius = Terent. 2497—2524. Die zahlreichen Berührungspuncte zwischen diesen wenigen Capiteln des Atilius mit den entsprechenden Partieen des Terentianus sind von der Art, dass die Darstellung des letzteren oft geradezu als eine Versification dessen erscheint, was wir bei Atilius finden. Und doch sind die Differenzen so zahlreich, dass schwerlich einer den anderen als Quelle benutzt zu haben scheint. In der Darstellung des Terentianus findet sich im allgemeinen eine recht gute Ordnung (S. 62 ff.), bei Atilius gar keine, ausser der, dass das päonische, proceleusmatische und saturnische Metrum passend den Schluss macht. Man sollte denken, dass die Ordnungslosigkeit keine ursprüngliche, sondern erst der trümmerhaften Ueberlieferung des Werkes zuzuschreiben sei. Aber bei näherer Prüfung wird man von dem Gedanken, eine ursprüngliche Reihenfolge der Capitel etwa wie bei Terentianus oder wie bei Marius Victorinus, zu statuiren, abkommen müssen. Denn so viel ergibt sich aus den Verweisungen, welche in unserem Fragmente auf vorausgehende Capitel vorkommen, dass z. B. der iambische Trimeter und Trimeter σκάζων nicht wie bei den gesammten mit Atilius übereinstimmenden Metrikern in demselben Abschnitte mit den übrigen iambischen Versen behandelt sein können, denn sonst könnte es nicht heissen p. 313: *Nunc ad Hipponactea veniamus. Cuius de tetrametri generis unius iambici quia res exigebat, nos suo loco diximus.* Und doch erhellt aus p. 321, dass auch für dasjenige, was er von diesem katalectischen Tetrameter iambicus Hipponacteus gelehrt, dieselbe Uebereinstimmung mit Terentianus wie an den übrigen Stellen bestand: *Hipponactei versus iambici quadrati quem dixi a comicis antiquis et Latinis et Graecis interponi frequentissime*, vergl. Terent. 2377 *quadratus ut sit*, v. 2394 *frequens in usu est tale metrum comicis vetustis.* Ein sehr wichtiges Zeugniss für die Genuinität der Reihenfolge in den erhaltenen Capiteln des Atilius ist die Thatsache, dass die später

zu behandelnden Capitel des Pseudo-Atilius, welche den Capiteln des Atilius in der Gemeinsamkeit der Quelle entsprechen, genau in derselben Ordnung wie hier aufeinander folgen: *de anapaestico logaoedico* (= dem *versus Archebuleus* des Atilius) — *de Hipponacteo scazonte* — *de hendecasyllabo Phalaecio* — *de ithyphallico* — *de Saturnio.*

Das was Atilius sagt, ist im ganzen reichhaltiger als die entsprechende Darstellung des Terentianus. In dem Ionicum *a maiore* p. 312 die Notiz, dass das Sotadeum auch aus lauter Trochäen bestehen könne —, als Anhang dazu die Stelle über die Ithyphallici des Callimachus und in Menanders Phasma, — beim Archebuleum die Nachricht vom Gebrauch desselben bei Stesichorus, Ibycus, Pindar, Simonides p. 313, — beim Scazon die Regel über die viertletzte Silbe p. 314 —, ebendaselbst die Aufführung des Tetrameter σκάζων —, beim Phaläceus die Angabe p. 315 „*apud Sappho frequens est, cuius in quinto libro complures huius generis et continuati et dispersi leguntur*", wofür Terentian. v. 25: „*namque et iugiter usa saepe Sappho dispersosque dedit subinde plures inter carmina disparis figurae*" —, p. 316 vom Glyconeus: „*quod musici bacchicon vocant, grammatici choriambicon*" statt des terentianischen: „*metrum choriambicum, quod pars bacchiacum vocant*" —, p. 319 das genauere Citat „*Varro in Scenodidascalico*", wo Terentian den Varro ohne Angabe des Werkes nennt. Nur selten ist Terentianus stofflich reichhaltiger. Dahin gehört die bei Atilius fehlende Angabe, dass das Metrum *triviae rotetur ignis* auch als ein *ionicum* angesehen wurde v. 2866, — ferner die Messung des Phaläceus als Trochäen mit dem Dactylus v. 2551. Beiden gemeinsam ist die Ableitung des Priapeums aus dem Hexameter *cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos*, ohne dass sie, wie es doch nothwendig wäre, von der Verlängerung der Schlusssilbe im ersten Komma reden. Beiden gemeinsam ist ferner die sonderbare Inconsequenz in der Messung des Galliambus (wonach das erste Komma aus dem Anapäst und Iamben, das zweite aus dem Pyrrhichius und Trochäen besteht)

⏑⏑– | ⏑– | ⏑– | – || ⏑⏑ | –⏑ | –⏑ | –.

Reicher ist ferner Atilius in den Beispielen; er zieht nicht nur weit mehr griechische Dichter herbei (vgl. oben), sondern führt in den wenigen uns vorliegenden Capiteln auch ungleich mehr aus ältern lateinischen Dichtern an, p. 319 einen Vers des Le-

pidus, p. 319 und 320 vier Galliamben des Mäcenas, p. 324 die *Saturnii* des Nävius, der *tabula Regilli* und der *tabula Acilii Glabrionis*. Umgekehrt nennt Terentianus im Vorzug vor Atilius bei dem choriambicon v. 1885 den Branchus des Callimachus, bei dem σκάζων den Mattius mimiographus und ferner fehlen dem Atilius die terentianischen Citate aus den *novelli poetae*. Wir sehen dies an den Capiteln von *Anacreonteum anaclomenon*, vom *Saturnius* und vom *choriambicum*. Dort nennt Terentianus v. 2852 den *Petronius . . . et plures alii*, Atilius nicht. Ebenso wird von Terentian p. 2521, aber nicht von Atilius für den *Saturnius* eine Parallele aus Petronius beigebracht. Endlich sagt Atilius p. 321 vom *choriambicum*: „*Hoc autem Phalaeccus conscripsit hymnos Cereri et Liberae, tali genere metri, quod scilicet sacris mysticis et arcanae deorum venerationi credidit convenire. Apud notros hoc metrum non reperio. Exemplum eius tale est*

frugiferae sacrae deae quae colitis mystica iunctaeque Iovi nefasto".

Dies drückt Terentianus so aus v. 1883: „*Hoc Cereri metro cantasse Phalaecius hymnos dicitur, hinc metron dixere Phalaecion istud. Nec non et memini pedibus quater his repetitis Hymnum Battiaden Phoebo cantasse Iovique, pastorem Branchum . . . Qui multos legere, negant hoc corpore metri Romanos aliquid veteres scripsisse poetas. Dulci Septimius, qui scripsit opuscula nuper, ancipitem tali cantavit carmine Ianum.*" Und dann folgen fünf choriambische Verse des Serenus, deren metrische Beschaffenheit eingehend dargelegt wird. Bei der überall zu verfolgenden Verwandtschaft der beiden Metriker wird wohl kein Zweifel darüber stattfinden können, dass die Worte des Einen: *Apud nostros hoc metrum non reperio* und die des Anderen: *Qui multos legere, negant hoc corpore metri Romanos aliquid veteres scripsisse poetas* dasselbe besagen. Der ältere Metriker, der sowohl dem Atilius wie dem Terentianus zu Grunde liegt, hatte für das *choriambicum* die Griechen citirt und deren Verse nachgebildet (*Frugiferae sacrae deae* u. s. w.), zugleich aber bemerkt, dass sich bei den römischen Dichtern dies Metrum nicht finde (Horaz hatte, wie Atilius an einer andern Stelle sagt p. 329, das Choriambicum des Alcäus umgebildet zu *Te deos oro Sybarim cur properas amando*). Wir müssen den Worten: „*apud nostros non reperio*" zufolge annehmen, dass in der Quelle des Atilius in der That keine

derartigen Beispiele lateinischer Dichter vorkommen. Mit dem terentianischen Ausdruck *„qui multos legere"* (vgl. v. 1969 ff., 1807 ff.) ist der gelehrte Metriker bezeichnet, aus dem er referirt und hinter den er sich auch sonst gern zurückstellt. Die Beispiele des Serenus, die er hinzufügt, waren diesem Metriker, auf den die Darstellung des Terentian und Atilius zurückgeht *(non reperio)*, sichtlich unbekannt. Man könnte nun meinen, dass Terentianus die dem Atilius fehlenden Beispiele der *novelli poetae* aus eigner Lectüre hinzugesetzt hätte. Man kann aber auch denken, dass Terentianus nicht unmittelbar aus demselben Metriker wie Atilius schöpft, sondern einer daraus abgeleiteten Quelle folgt, in welcher zu den Citaten des älteren Metrikers auch noch die aus den neueren Dichtern hinzugefügt waren. Dass dies letztere anzunehmen ist, wird aus der Prüfung der übrigen Metriker, deren Bericht mit Terentian und Atilius auf dieselbe Quelle zurückläuft, wahrscheinlich werden.

§ 14.

Die παραγωγά bei Diomedes.

Die Darstellung der παραγωγά bei Diomedes 3, 34 ist unter allen die interessanteste, und trotz der grossen Abkürzung derselben war die Quelle über die einzelnen Metren in gewisser Beziehung die reichhaltigste. Die Einsicht in dieselbe wird erschwert durch die Ordnungslosigkeit in der Aufeinanderfolge der Metra. Auch bei Atilius Fortunatianus war die alte Reihenfolge der Quelle verlassen, hier bei Diomedes ist dies noch viel auffallender, denn er verfährt hier mit so absoluter Willkühr, dass man sich nicht wenig wundern muss, wie es Diomedes möglich gemacht hat, bald hier bald dort ein Metrum seines Originales excerpirend, fast dennoch alle Metren des Originals mit geringen Auslassungen in sein Buch zu übertragen. Im ganzen und grossen muss die Ordnung des Originals dieselbe gewesen sein wie bei Terentianus Maurus und Marius Victorinus; wir dürfen uns die Mühe nicht verdriessen lassen, die Metra derivata des Diomedes, so weit dies möglich ist, in die alte Ordnung zurückzuführen, wobei wir die einzelnen Metra nach der Paragraphenzahl in Gaisfords Ausgabe citiren. Marius Victorinus behandelt im dritten Buche die aus den beiden *metra originalia*, dem *heroum*

und dem *trimetrum iambicum*, durch *adiectio* und *detractio* entstandenen *derivata*, im ersten Capitel des vierten Buches diejenigen *derivata, quae ex utriusque* (d. i. des *heroum* und *iambicum) concinnatione ac permixtione procreantur*. Diese Eintheilung war sichtlich auch in dem Originale des Diomedes eingehalten, doch war hier noch eine fernere Klasse hinzugefügt, nämlich solche Metra, welche sich nicht durch Derivation erklären lassen.

I. De metris ex heroo derivatis.

Diomedes stimmt auch darin mit Marius Victorinus überein, dass er von den beiden *metra originalia* nur den *trimeter iambicus*, nicht den *hexameter herous* bespricht, sondern in dieser ersten Kategorie sofort mit den παραγωγά des Hexameters beginnt.

Dactylica.

Nach Mar. Vict. p. 99 sind die *heroici versus hexametri cola seu commata* entweder ἀρκτικά oder τελικά oder κοινά, d. h. sie sind entweder dem Anfange oder dem Ende des Hexameters entlehnt, oder sie sind derartig, dass sie sich sowohl als ἀρκτικά wie als τελικά erklären lassen. Diese Kategorieen werden auch von Terent. Maur. angedeutet (v. 2093 ff., das κόμμα ‿‿‿—‿‿‿—‿‿‿—— ist ein κοινόν), bei Diomedes spielen sie eine bedeutende Rolle (*ex superiore* oder *ex inferiore hexametri parte facta*).

Heroa ἀρκτικά.

(32) Dimetrum heroum ex superiore parte hexametri factum est ut sunt illa *Scribenti mihi* || *Praemonstra dea*. hic enim duo pedes sunt de principio hexametri.

(33) Sic et trimetrum ex superiore parte hexametri tale: *Musae Pierides novem*. (Sed) hoc (idem) Anacreontion est (de quo supra diximus). (nam) simile est (illud quod posueramus) exemplum: *Sic te diva potens Cypri*.

(34) Tetrametrum heroum ex superiore parte tale est *Optima mente tibi fero munera*. his si addas duos pedes, id est *terruit urbem* hexameter implebitur.

(35) Pentameter quoque herous fit ex superiore parte hexametri sic *Fontes et gelidi peragro vada fluminis*. hic perspicuum est unum pedem deesse quo minus sit plenus hexameter.

(38) Angelicum metrum celeritate nuntiis aptum Stesichorus invenit. unam enim ultimam syllabam detraxit et fecit tale *Optima Calliope miranda poematibus*. restitue quam libet [in] ultimam syllabam et implebis hexametrum.

Heroa τελικά.

(2) Dimeter ex inferiore parte hexametri qui habet dactylum et spondeum vel trochaeum. huius exemplum est in Horatio tale *Terruit urbem*, quale illud est *Primus ab oris*.

(3) Trimeter herous ex inferiore parte hexametri. huius exemplum est tale: *Iam vago tollere Phoebus* || *Lumina destinat ortu.*

(4) Tetrameter herous ex inferiore parte hexametri. cuius exemplum est tale *Fulmina nubibus obvia torques.*

(5) Pentameter herous ex inferiore parte hexametri. huius exemplum est *Sparsaque luminibus polus indicat astra.*

Haec incisa dicuntur i. e. commata. et quaedam ex inferiore parte hexametri detracta possunt videri de superiore eiusdem parte desecta (dies sind die κοινά).

Das ἐλεγεῖον und seine derivata.

(6) Pentameter elegiacus cuis exemplum est *Candida caeruleo nata Venus pelago.* hic constat ex duobus principiis hexametri. recipit in imo duo anapaestos vel certe novissimum trihrachyn praedicta ratione ultima syllabarum.

(12) Asclepiadeum ab autore dictum. cuius exemplum est *Maecenas atavis edite regibus.* hic potest unde ortus est ad pentametrum elegiaeum redigi addita una syllaba sic *Maecenas atavis edite remigibus.* quod tale est quale illud supra *Candida caeruleo nata Venus pelago.* potest Asclepiadeus ab hexametro nasci detracto in mediis partibus disyllabo verbo et in ultimo ut si dicas *Nimborum in patriam* [*loca*] *feta furentibus* [*austris*] aut illud *Avolsumque humeris* [*caput*] *et sine nomine* [*corpus*]. rursus illi Asclepiadeo adde disyllabum verbum in medio et in imo et facies hexametrum sic *Maecenas atavis ades edite regibus olim.*

(22) Archilochium (!) aliud in Horatio tale est *Nullam Vare sacra vite prius severis arborem.* hinc tolle duo verba disyllaba iuxta principium, facies Asclepiadeum sic *Nullam Vare prius severis arborem.* hoc enim tale est quale illud *Maecenas atavis edite regibus.* ergo apparet quid Archilochus interposuerit. [Es fehlt das Metrum: *Postquam res Asiae primus ab oris* Terent. 1939.]

Heroa μείουρα (ἐκ τελικοῦ ἰάμβου).

(60) Iambicus hexameter fit cum iambo terminatur et fit talis *Per varios semper currunt mea carmina modos.* Si proximam ultimae syllabae producas, erit versus hexameter.

(60) Dimeter ἐκ τελικοῦ*) ἰάμβου est si faciam talem *Carmina modos.*

(60) Tetrameter ἐκ τελικοῦ ἰάμβου *Fulmina nubibus obvia moves.* si esset in hoc verbum *torques*, esset tetrameter ex heroo.

(60) Pentameter ἐκ τελικοῦ ἰάμβου fieri potest talis: *Undique luminibus polus***) *indicat iter.* si velis in imo *astra* ponere ubi est *iter*, facies pentametrum heroum ex inferiore.

*) So ist zu schreiben; die libb. telin iambu, die Ausgaben τελείου ἰάμβου.

**) numinibus pons libb., was die Ausgaben mit Unrecht in nominibus pons verändert. Vgl. No. (5).



Heroa aucta (cf. ἡρῷα ηὐξημένα Plut. mus. 28).

(53) Trimeter herous ex superiore ... Sed hoc Varro ab Archilocho auctum dicit adiuncta syllaba et factum tale *Omnipotente parente meo.* huic si auferas ultimam syllabam, erunt tales tres pedes quos prior pars hexametri recipere consuevit.

(48) Trimeter herous ex inferiore, supra quod dixi. Sed hoc Serenus novum fecit hoc modo *Culicellus amasie Tulle.* hic proposita est una syllaba. nam si esset tale *Cellus amasie Tulle*, manifeste tres pedes essent quos habet pars posterior hexametri.

(55) Dimetrum quoque quod est ex superiore parte hexametri Archilochus una syllaba auxit et fecit tale *Vult tibi Timocle(e)s.* hoc tale est quale in Horatio *Arboribusque comae* et illud *Arma virumque cano.* denique detrahe ultimam syllabam et erunt duo pedes qui priorem hexametri habent partem.

(56) Dimetrum et illud quod est ex inferiore parte hexametri Archilochus auxit praeposita una syllaba, immo duabus quae pro una sunt et semipedem faciunt ut est *Nova munera divum.* hic tolle semipedem et erit *munera divum.* hoc simile est illi *terruit urbem* de quo dictum.

(36) Heptametrum heroum fieri solere si dixero, ridiculum quibusdam videbitur, sed eius exemplum tale invenitur *Clio cui dedit ingenium docile | atque libidine vinctum.*

(58) Plerique ita accumularunt ut facerent talem rhythmum *Et mediis properas aquilonibus | ire per aequora litus ama.* hic utrumque comma ex superiore parte hexametri est. sed illud superius quod est tale *Et mediis properas aquilonibus* tetrametrum heroum est, illud autem inferius quod est tale *ire per aequora litus ama* trimetrum heroum est.

(62) Sereni aliud tale est *Pingere contibitum est, graphidem date, | promite volarium.* superius comma est tetrametrum heroum ex superiore, posterius comma est dimidium elegiaci, de quibus plenissime disputatum est.

Vermuthlich war hier auch No. 19, das περιττοσυλλαβές des Marius Vict. besprochen.

Anapaestica.

(40) Anapaesticum dimetrum fit incisione cuius haec exempla sunt *Agite o pelagi cursores || Cupidam in patriam portate.* sunt hic bini anapaesti aut pedes qui recipi solent, in imo autem aut bacchius est qui constat ex duabus longis et brevi, aut molossus qui constat ex tribus longis. alienum autem pedem metra nisi recipiant, modus non facile finitur et magis rhythmus est quam metron. et Varro dicit inter rhythmum qui Latine numerus vocatur et metrum hoc interesse quod inter materiam et regulam.

(30) Anapaesticum choricum habemus in Seneca *Audax nimium qui freta primus.* admiscetur huic propter gratiam varietatis dimeter herous. nam tale est *Qui freta primus* quale *Terruit urbem.* in cetero recipit hoc metrum spondeum et alios sui generis pedes.

(61) Serenus fecit huiusmodi versum *Qui navigium navicula au-*

fers | Picenae marginis acta. superius comma est ex anapaestico chorico de quo supra dictum est. nam hoc *Qui navigium navicula aufers* simile est illi *Audax nimium qui freta primus.* inferius autem comma quod est tale *Picenae marginis acta* simile est illi *Troiae qui primus ab oris.* (29) Anapaesticus qui ex pedibus anapaestis constat, talis est in Sereno *Cede testula trita, sol occurrit | tibi per speculum Panope.* hic recipit pedes sui generis de qua re supra diximus. anapaestus autem fit ex duabus brevibus et longa.

(63) Sereni aliud tale *Quod si tibi virgo furens reseret | cita claustra puerperii.* hic si primum semipedem detrahas, erit simile proximo superiori (No. 62).

[Das anapaesticum *Tibi nascitur omne pecus, tibi crescit in herba* fehlt.]

(47) Archebulium metrum ubi hexametro prima syllaba ablata est et ab ultima tertia, et factum est tale *Tibi nascitur omne pecus, tibi crescit herba.* restitue syllabas amputatas et implebis hexametrum sic *Nam tibi nascitur omne pecus, tibi crescit in herba.*

Choriambica.

(14) Choriambicus est qui constat choriambo pede qui est ex longa et duabus brevibus et longa. huius exemplum est *Ergo ades huc ambrosia de Veneris palude.* est in Horatio tale *Hoc deos vere Sybarin quid properes amando.* recipit hic in imo vel palimbacchium pedem qui est ex brevi et duabus longis vel amphibrachyn qui est ex brevi et longa et brevi.

(15) Archilochium (!) de proximo superiore praecisum est huiusmodi *Lydia dic per omnes.* hoc tale est quale si facias *cur properes amando.* quod magis apparebit unde sit sectum si sic iungas *Hoc deos vere Sybarin Lydia dic per omnes.* sic enim integer est choriambicus.

Ionica a maiore und a minore.

Hier ist das Excerpt des Diomedes am dürftigsten. Es fehlt die Angabe der Derivation. No. 41 machte vermuthlich den Anfang.

(24) Ionicus ἀπ' ἐλάccovoc dicitur quia hic pes constat ex duabus brevibus et duabus longis. huius exemplum in Horatio est *Miserarum est neque amori dare ludum.*

(25) Ionicus ἀπὸ μείζονος superiori contrarius. nam ex duabus longis et duabus brevibus constat. cuius exemplum *Pansa optime divos cole, si vis bonus esse.* hic et Sotadeus vocatur quia Sotades eo plurimum usus est.

(41) Dimeter ex ionico Sotadico solet fieri talis *Venus ex marmore pulcro.* hoc tale est quale illud *cole si vis bonus esse.* nam integri Sotadici dederamus exemplum tale *Pansa optime divos cole si vis bonus esse.*

II. De metris ex iambico derivatis.

Iambica, trochaica.

Wie schon bemerkt ist hier in genauer Uebereinstimmung mit Mar. Victor. ausser den derivata auch das principale behandelt, was bei der ersten Klasse nicht der Fall war. Diomedes selber macht einen freilich nicht durchgeführten Versuch, die iambica und die trochaica zu sondern (7—10 u. 11); dies war im Originale wohl nicht der Fall, wo die Anordnung schwerlich eine andere war als bei Mar. Victor. und Terentianus.

(7) Iambus qui verus est constat ex omnibus iambis ut *Anus virente secta pinus in Crago.* hic recipit spondeos vel alios sui generis pedes id est totidem temporum etsi non totidem syllabarum, recipit inquam spondeos, sed primo et tertio et quinto loco, ultimo autem aliquando pariambum. (8) Iambicus tragicus, hic ut gravior iuxta materiae pondus esset, semper quinto loco spondeum recipit, aliter enim esse non potest tragicus. cetera ratio superioris iambici in hoc observanda est.

(52) Octonarius est ut Varro dicit cum duo iambi pedes iambico metro praeponuntur ut fit versus talis *Pater meus dictus docendo qui docet dicit docens.* tolle hinc primos duos iambos, et erit tale quale est illud *Ibis Liburnis inter alta navium.*

(51) Septenarium versum Varro fieri dicit hoc modo, cum ad iambicum trisyllabus pes additur et fit tale *Quid immerentibus noces, quid invides amicis.* similis in Terentio versus est *Nam si remittent quippiam Philumenae dolores.* et in Plauto saepius tales inveniuntur.

(11) Trochaicus idem septenarius et quadratus. hic si verus est, omnes septem trochaeos habet et semipedem id est unam syllabam, cuius exemplum tale est *Immerens anus virente secta pinus in Crago.* hic fit cum ad iambici veri principium additur pes trisyllabus amphimacrus. hic recipit pedes sui generis, quam rem de iambico diximus.

(28) Archilochus ita metra consecuit ut et iambico detraheret primam syllabam et faceret versum talem *Iuppiter salutis arbiter meae.* nam si dicas *O Iuppiter salutis arbiter meae* erit iambicus plenus.

(10) Iambicus colobus Archilocheus. hic de vero iambico syllaba extrema detracta factus est et est eius exemplum in Horatio tale *Trahuntque siccas machinae carinas.* si esset *carinulas*, esset iambicus verus.

(9) Iambicus scazon idem Hipponacteus ab autore dicitur fere similis superioribus nisi quod in imo habeat spondeum. huius exemplum est *Ligare guttur pendulo cavum vinclo.*

(11 [b]) ... fit trochaicus Hipponacteus, quoniam iambico cognatus est. huius exemplum est *Festa dies amoena luce praepotens salve.* hoc sic est ut si facias tale *Socrates ligare guttur pendulo cavum vinclo.* quos autem pedes recipit, ex superioribus liquefiet.

(11 [c]) De trochaico colobo ... si dicam *Socrates trahuntque siccas machinae carinas.* et hic recipit trochaeos et ceteros sui generis pedes et in imo spondeum vel trochaeum.

(26) Archilochium ex iambici parte priori in Horatio tale est *Ut prisca gens mortalium.* huic si inferiora restituas quae Archilochus am-

putavit, facies iambicum plenum sic *Ut prisca gens mortalium vitam trahit.*

(23) [Glyconium] Ex iambico dimetro in Horatio tale est *Non ebur neque aureum.* hoc ex inferiore iambici parte praecisum est. nam si reddas ei principia, supplebis iambicum sic *Ibis Liburnis non ebur neque aureum.*

(65) Ex iambico novum carmen refert Varro, cuius exemplum est tale *Pedem rhythmumque finit.* si addas hic quae detracta sunt ex iambico, eundem iambicum supplebis sic *Pedem rhythmumque finit alta navium.* potest hoc comma (et) tale esse quale illud *Philumenae dolores,* quod est ex iambico septenario. et illud hinc est comma quod Arbiter fecit tale *Anus recocta vino* || *Trementibus labellis.*

(31) Archilochus etiam de iambico coloho fecit comma tale *Huc ades Lyaee,* quod tale est quale illud *Machinae carinas.* et potest suppleri iambicus colobus sic *Trahuntque siccas huc ades Lyaee.*

(37) Saturnium in honorem dei Naevius invenit addita una syllaba ad iambicum versum sic: *Summas opes qui regum regias refregit.* huic si demas ultimam syllabam, erit iambicus de quo saepe memoratum est.

III. De metris quae ex utriusque concinnatione ac permixtione procreantur.

(16) Hendecasyllabum Phalaeceium a Phalaeco inventum tale est *Vidi credite per* | *lacus Lucrinos.* huius pars prior de hexametro est quam supplebimus sic *Vidi credite per liquidos Nereida fluctus.* posterior autem pars de principio iambici est quam suppleamus, integrum iambicum faciemus sic *Lacus Lucrinos inter alta navium.*

(17) Anacreontius in Horatio talis est *Sic te diva potens Cypri.* praecisus hic est de proximo superiore hendecasyllabo et tale est quale illud *Vidi credite per lacus.* rursus hendecasyllabus ex isto superiore potest fieri sic *Sic te diva potens Cypri Lucrinos.* ergo apparet tris syllabas hendecasyllabo esse detractas ut Anacreontius fieret.

(39) Priapeum quo Vergilius in prolusionibus suis usus fuit tale est *Incidi patulum in specum* | *procumbente Priapo.* prius comma ex inferiore parte iambici supplebis sic *Ibis Liburnis incidi patulum in specum.* posterius comma ex inferiore parte hexametri supplebitur sic *Arma virumque cano qui procumbente Priapo.*

(54) Archilochium Varro illud dicit quod est tale *Ex litoribus properantes* | *navibus recedunt.* hic superius comma quod est tale *Ex litoribus properantes* simile est illi quod est tale *Troiae qui primus ab oris.* inferius comma quod est tale *navibus recedunt* simile est illi quod est tale *machinae carinas.*

(18) Archilochium aliud in Horatio tale est *Solvitur acris hiems grata vice* | *veris et Favoni.* hoc ut fieret indita est hexametro syllaba ante duas ultimas. denique si eam detrahas, facies hexametrum sic *Solvitur acris hiems grata vice veris et anni.* Die Auffassung dieses ἑξάμετρον περιττοσυλλαβές als eines metrum concinnatione derivatum wird auch dem Originale des Diomedes nicht fremd gewesen sein.

(22 b) Anacreontium) dimetrum ex Archilocho huiusmodi est *Capiunt feras et aptant.* hoc tale est quale illud *vice veris et Favoni.*

(49) Galliambicum metrum apud Maecenatem tale est *Ades inquit* o *Cybebe fera montium dea.* superius comma quod est *Ades inquit* o *Cybebe* simile est illi *vice veris et Favoni.* inferius comma superiori simile esset, nisi amisisset ultimam syllabam. (50) Galliambicum aliud ex hoc ipso factum et ei simillimum esset nisi quod ut enervatius fieret et mollius, secunda aut tertia ab ultima syllaba in duas breves geminata est et factum tale *Latus horreat flagello | comitum chorus ululet.* si esset sic *comitum chorus volet* esset illi simile *fera montium dea.* ceterum huic metro quod enervatum diximus simile est illud neotericum quod est tale *Mutilos recide crines | habitumque cape viri.* hoc simile est illi de quo antea disputavi quod fuit tale *Latus horreat flagello, comitum chorus ululet.*

(57) ... Archilochum et Horatium *Nivesque deducunt Iovem | nunc mare nunc siluae.* hic superius comma ex principio iambici est, inferius ex principio hexametri.

(27) Archilochium aliud in Horatio tale est *Scribere versiculos | amore percussum gravi.* satis apparet priorem partem hexametri esse, posteriorem ex iambico. nam illud *Scribere versiculos* tale est quale *Arma virumque cano.* illud autem quod est *amore percussum gravi* tale est quale *Ut prisca gens mortalium.* de hoc supra dictum.

(13) Hendecasyllabum Sapphicum Sappho poetria invenit. exemplum huius tale est *Iam satis terris | nivis atque dirae.* superior pars ex trochaico est, nam si haec verba *Iam satis terris* suppleas, facies integrum trochaicum sic *Iam satis terris virente secta pinus in Crago.* inferior autem, verba haec *nivis atque dirae* de principio iambici sunt. denique additis quae desunt, iambicus poterit impleri sic *Nivis atque dirae secta pinus in Crago.* haec metra quae ex commatibus constant, unde partes habent, inde et pedes sumunt.

(19) Alcaicum ab Alcaeo inventum in Horatio tale est *Vides ut alta | stet nive candidum.* hoc duobus commatibus constat. nam superius illud *Vides ut alta* tale est quale in iambico *Ibis Liburnis.* inferius illud *stet nive candidum* tale est quale illud in Asclepiadeo *edite regibus.* (20) Alcaicum aliud in Horatio tale est *Pones iambis sive flamma.* hic si addas verbum *torrida,* erit plenus iambicus sic *Pones iambis sive flamma torrida.* ergo apparet hoc Alcaicum ab iambico esse praecisum. (21) Alcaicum aliud in Horatio tale est *Usque meis pluviosque ventos.* ut hic fieret, hexametri ultra medium sex syllabae exsectae sunt, quas si velis reddere, supplebis hexametrum sic *Usque meis pluviosque [rapaci turbine] ventos.*

IV. De reliquis metris.

Paeonicum.

(44) Cretici versus hoc exemplum est *Alma lux roscida prima flamma nitens.* me sat est dixisse creticum constare ex longa et brevi et longa, qui item amphimacros nominatur. (64) Serenus mirum comma huiusmodi fecit in his versiculis *Pusioni meo || Septuennis cadens.* haec

dimetra ex epitrito sunt. epitritus autem pes constat ex longa et brevi et duabus longis. posterior pes aut iambus aut pariambus. Im Originale sollten diese Verse des Serenus ein Beispiel des creticus versus sein; was Diomedes sagt, ist seiner Unwissenheit zuzuschreiben.

(45) Antibacchius versus huiusmodi est *Mariti beati paremus nepotes*. huius facilis partitio cum sciamus pedem ipsum constare ex brevi et duabus longis.

(46) Bacchiacum metrum est tale *Laetare baccharc praesente Frontone*. hoc mihi videtur magis ad prosam convenire („ἀνεπιτήδειον πρὸς μελοποιίαν“ Hephaest. p. 77). et sane multis pedibus in oratione utimur, licet stulti putent liberum a vinculis pedum sermonem prosae esse debere.

Proceleusmaticum. Molossicum.

Vgl. Mar. Vict. p. 130 Paeonicum metrum sive creticum ... quidam ultimo loco posuerunt *proceleusmatico repudiato*. p. 133 Ambigitur super autoritate proceleusmatici ... quia nec *molossicum*, quod constat e tribus longis propter nimiam similitudinem induci aut videri metrum potuit cf. ib. p. 134, Z. 2.

(42) Proceleusmaticum metrum est quale fecit Serenus *Animula miserula properiter abiit*. hoc constat ex proceleusmatico pede qui est ex quattuor brevibus. in imo recipit trisyllabum pedem insertum quem quia de ultima syllaba id varie observandum est quod super dictum est.

(43) Molossicum metrum mihi durissimum videtur. huius exemplum dat Caesius Bassus tale *Romani victores Germanis devictis*. omnes longae sunt, quia molossus constat ex tribus longis. hunc sane versum simillimum puto illi hexametro qui spondiacus dicitur, nam et hic similiter duodecim syllabas longas habet. Vgl. Mar. Vict. p. 133 fin.

Endlich findet sich bei Diomedes gemeinsam mit den meisten übrigen auch noch der *versus reciprocus* (59). Er muss wohl am Schlusse des Ganzen gestanden haben.

Es ist hier zunächst darauf hinzuweisen, dass es neben dieser Darstellung des Diomedes noch eine ganz ähnliche des Flavius Sosipater Charisius gegeben haben muss. Denn was wir bei Diomedes über das *bacchiacum* und über den *octonarius* (46. 42) lesen, wird von Rufin. p. 396 als ein Satz des Fl. Sosipater Charisius *de numeris* citirt. Die völlig wörtliche Uebereinstimmung findet sich auch anderweitig zwischen diesen beiden Grammatikern. — Diomedes selber hat wenig Beruf, um als Metriker aufzutreten, denn seine Unkenntniss der Metrik übersteigt alles Maass. Ausser dem, was er missverständlich § 64 über die cretischen Verse des Serenus *Pusioni meo Septuennis cadens* sagt, machen wir auf seine Behauptung über den tragischen Tetrameter § 8 und seine Unkenntniss des *Glyconeum* § 23

aufmerksam. Im übrigen hält er im einzelnen sich treu an das Original. Dies zeigt sich besonders im Gebrauche der Ausdrücke *bacchius* (⏑ – –) und *antibacchius* oder *palimbacchius* (– – ⏑). In den Partieen, welche den παραγωγά vorausgehen, ist stets der umgekehrte Gebrauch angewandt. Er wird bei seiner Darstellung der Metrik nicht mehr als blosse Abschreiberdienste gethan haben und hätte hier sicher besser gehandelt, die Ordnung seines Originals beizubehalten, statt fast Alles aus seiner Ordnung zu bringen. Oder folgt er auch in dieser verkehrten Reihenfolge bereits einem anderen Epitomator des Originals? Dass die von uns gegebene Restitution der genuinen Ordnung im ganzen und grossen (denn auf das einzelne kann es hier selbstverständlich nur wenig ankommen) die richtige ist, dürfen wir wohl als sicher annehmen; denn jede andere Anordnung, die man etwa versuchen mag, wird sich als unzureichend herausstellen.

Diese Ordnung festgehalten, müssen wir sagen, dass uns die παραγωγά bei Diomedes eine weit genauere Einsicht in die Weise des Originals geben als alle übrigen auf dieselbe Quelle zurückgehenden Darstellungen. Alle übrigen finden in dem, was Diomedes excerpirt, ihren Vereinigungspunct. Wo Marius Victorinus etwas überliefert, wozu weder Terentianus Maurus, noch Atilius Fortunatianus die Parallele gibt, da finden wir sie in unserer Darstellung des Diomedes. Was Atilius Fortunatianus vor den übrigen voraus hat, ist ebenfalls hier enthalten. Insbesondere bemerkenswerth ist dies in Betreff des *proceleusmaticum metrum*. Es kann nach den Excerpten des Diomedes kein Zweifel sein, dass das Original in einem Anhange solche Metra enthielt, welche sich nicht als *derivata* des *herous* oder *trimeter iambicus* fassen liessen, nämlich die auch von Hephästion cap. 13 aufgezählten 3 εἴδη des παιωνικὸν γένος, *creticum*, *antibacchiacum* und *bacchiacum* und das *proceleusmaticum*, über welches letztere man die von uns S. 165 herbeigezogenen Stellen des Marius Victorinus vergleichen möge; aus ihnen wird auch erhellen, wie hier das *molossicum* in dem Kreise der Metra erscheint. Das eigentliche *paeonicum (paeones primi)* wird von Diomedes nicht aufgeführt; wir sehen aus Victorinus p. 181, dass es aus dem *heroum* als ein „*detractione derivatum*“ angesehen wurde und zunächst neben den Anapästen seine Stelle hatte. In diesem Anhange der nicht derivirten Metra fand dann auch noch Platz, was sonst von den Versen Bemerkenswerthes zu sagen erschien, die *versus reci-*

proci (Diom., Vict., Servius), vermuthlich auch die allein von Servius angeführten *echoici*, *rhopalici* u. dgl., von denen dasselbe gelten muss, was das Excerpt des Diomedes von den *reciproci* sagt § 59: *invenerunt otia curiosa.*

§ 15.

Cäsius Bassus. Varro.

Wir kennen drei Systeme der μέτρα πρωτότυπα. Sie werden sämmtlich von Mar. Vict. p. 69 aufgeführt. Das eine wird von Victor. an erster Stelle genannt, es enthält das *dactylicum*, *iambicum*, *trochaicum*, *anapaesticum*, *paeonicum*, *proceleusmaticum*, *ionicum* ἀπὸ μείζονος, *ionicum* ἀπ' ἐλάσσονος, *choriambicum*. Hier fehlt das *antispasticum*. Das zweite ist das System des Hephästion und Heliodor, es ist dadurch charakterisirt, dass das *antispasticum* die Stellung eines πρωτότυπον hat. Das dritte System nimmt ebenfalls das *antispasticum* auf, ausserdem aber auch das *proceleusmaticum*, welches Hephästion und vermuthlich auch Heliodor unter dem *anapaesticum* behandelt („*namque is anapaestico plerumque subditus caret autoritate*" sagt Victorin. a. a. O. bei Gelegenheit des zweiten Systems), und zwar räumt es dem *proceleusmaticum* die zehnte und letzte Stelle ein, „*nonnulli eum in specie decima recipiunt*", Vict. Wir wissen aus einer andern Stelle des Victor. p. 133, dass zu diesen *nonnulli* Philoxenus gehört. Nach Plotius p. 247 gibt es ein System von 11 πρωτότυπα, indem nämlich ausser dem *proceleusmaticum* auch ein *spondaicum* statuirt wird. Was hier Plotius im Sinne hat, ist augenscheinlich nichts anderes als was Mar. Victor. p. 133 von dem Systeme des Philoxenus sagt: *Quidam tamen decimam huic speciem post novem prototypa impertiendam esse, e quibus est et Philoxenus, ex eo putaverunt quod Laconicum longis constantem quindecim huic prope contrarium respondere posse conspicerent, quod tamen non ex omnibus molossicis connectitur .... Satius tamen est adnecti eum copularique comico anapaestico.*

Das System der Metra, welches den Darstellungen der *derivata* zu Grunde liegt, ist nicht das dritte (philoxenische), auch nicht das zweite (heliodorische und hephästionische), sondern vielmehr das erste der drei von Marius Victorinus aufgeführten Systeme. Was von Hephästion antispastisch gemessen wird, ist

hier anderen metrischen Kategorieen zugewiesen, die antispastische Messung ist unbekannt. Um so mehr aber stellt sich die Identität mit dem ersten Systeme des Victorinus als unabweisbar heraus, weil nicht bloss Atilius, sondern auch Diomedes das *proceleusmaticum* in der Zahl der Metra anerkennen. Was das *molossicum* des Diomedes anbetrifft, so hat dies bereits in dem Obigen seine Erledigung gefunden.

Was in der metrischen Theorie der Alten den neueren Forschern am meisten misfallen hat, das ist ihre antispastische Messung. Gerade sie ist der hauptsächlichste Grund, dass sich G. Hermann von ihr abwendet. In der That kann die antispastische Messung nicht auf alter rhythmischer Tradition beruhen, sie muss geradezu eine That der Reflexion späterer Grammatiker sein.

Treffen wir nun bei den Metrikern ausser dem vulgären Systeme des Hephästion u. s. w. noch ein anderes System an, welchem die antispastische Messung unbekannt ist, so werden wir nicht umhin können, diesem einen älteren Ursprung zuzuschreiben. Es wird dies durch eine andere Thatsache durchaus nothwendig. Die sämmtlichen Darstellungen der *metra derivata* nämlich — die einzigen Quellen, welche jenes System überliefern — zeigen nämlich auch in den Termini der πόδες eine grössere Ursprünglichkeit. Wo Diomedes, Marius Victorinus, Servius, Pseudo-Atilius die *derivata* darstellen, da gebrauchen sie ebenso wie Terentianus Maurus, Atilius Fortunatianus und Censorinus den Namen βακχεῖος von dem πούς – – ⏑, den Namen ἀντιβάκχειος oder παλιμβάκχειος von dem πούς ⏑ – –, während sie in denjenigen Abschnitten, wo sie aus anderen Quellen das die Antispasten umfassende System darstellen, in Uebereinstimmung mit Hephästion den Namen βακχεῖος von dem πούς ⏑ – –, παλιμβάκχειος von dem πούς – – ⏑ gebrauchen. Die Ausführung S. 112 ff. wird überzeugend dargethan haben, dass jene zuerst angegebene, dem hephästioneischen Gebrauche entgegengesetzte Bedeutung die älteste und ursprünglichste ist. Wir können dafür auch als einen wichtigen äusseren Beweis noch dies geltend machen, dass in dem frühesten Verzeichnisse der πόδες, welches wir besitzen, nämlich dem des Dionysius von Halikarnass, das Wort βακχεῖος den πούς – – ⏑, ὑποβάκχειος ⏑ – – bezeichnet. Die hephästioneische Bedeutung, welche nothwendig die spätere ist, zeigt sich zuerst bei Fabius Quintilian. Auch noch in einem anderen Puncte verräth das Original, aus welchem die Darstellungen der *derivata* flies-

sen, ein höheres Alter. Es ist nämlich auch das Wort χορεῖος noch völlig identisch mit τροχαῖος gebraucht (wie bei Aristoxenus), beide Wörter wechseln vielfach mit einander, statt *trochaicus septenarius* heisst es bei Pseudo-Censor. p. 406 geradezu choriacus. Niemals geschieht dies bei jenen Metrikern an solchen Stellen, in denen sie das die Antispasten umfassende System des Heliodor oder Hephästion darstellen (hier ist χορεῖος vielmehr mit τρίβραχυς identisch).

Das Original, auf welches die Darstellungen der *metra derivata* schliesslich zurückgehen, repräsentirt also eine frühere Zeit als die Schriften Hephästions und Heliodors, eine Zeit, in welcher die Metriker noch nicht die antispastische Messung eingeführt hatten und das Wort βακχεῖος und ἀντιβάκχειος (παλιμβάκχειος, ὑποβάκχειος) noch im älteren Sinne gebrauchten. In dieser Zeit muss irgend ein lateinischer Metriker, und zwar mit Zugrundelegung eines griechischen Werkes περὶ μέτρων, jene höchst eigenthümliche Darstellung der Metra gegeben haben, in welcher alle Metra mit Ausnahme der *Cretica, Bacchiaca, Proceleusmatica* als Derivationen aus dem dactylischen Hexameter und dem iambischen Trimeter aufgefasst wurden. Dass derselbe vor Fabius Quintilian gelebt haben müsse, muss man deshalb annehmen, weil bereits Quintilian, wie gesagt, die Worte *bacchius* und *palimbacchius* im späteren Sinne gebraucht.

Vor dieser Zeit lebt nun allerdings ein lateinischer Metriker, welcher nicht nur nachweislich jenes Verfahren der Derivation anwendet, sondern geradezu in den uns vorliegenden Schriften vielfach als Quelle citirt wird. Es ist Cäsius Bassus zur Zeit des Nero. Terentianus Maurus v. 2369 sagt von ihm: *autore tanto credo me tutum fore*, nachdem er v. 2358 eine Anzahl von *exempla* angeführt hat, *quae locasse Caesium libro notavi quem dedit metris super*. Aus dem Trimeter

beatus ille qui procul negotiis

hat Cäsius Bassus, wie Terentianus sagt, durch die anlautenden Erweiterungen – ⏑ –, ⏑⏑ ⏑ –, – ⏑⏑, ⏑⏑ ⏑⏑ folgende Formen des trochäischen Tetrameters derivirt:

Socrates | *beatus ille qui procul negotiis*
Diogenes | *beatus ille qui procul negotiis*
Demophile | *beatus ille qui procul negotiis*
Quod agis, age | *beatus ille qui procul negotiis.*

Denselben Mustervers *beatus ille* etc. gebraucht Mar. Vict. p.

188 zur Derivation des *dimeter iambicus: Beatus ille qui procul*, Atil. Fort. p. 330 *beatus ille non ebur neque aureum*; das von Cäsius für den trochäischen Tetrameter angewandte *Socrates* gebraucht Diomedes p. 487 für die Derivation des trochäischen Skazon *Socrates ligare guttur pendulo cavum vinclo*, sowie für die Derivation des sog. *trochaicus colobus: Socrates trahuntque siccas machinae carinas.* Wir sehen hier deutlich die Hand des Cäsius Bassus, ohne dass er an diesen Stellen als Quelle genannt ist. — Ein anderes Citat aus Cäsius Bassus gibt Rufin. p. 379: *Bassus ad Neronem de iambico sic dicit „Iambicus autem cum pedes etiam dactylici generis assumat, desinit iambicus videri, nisi percussione ita moderaveris, ut cum pedem supplodis iambicum ferias. ideoque illa loca percussionis non recipiunt alium quam iambum et ei parem tribrachum aut si alterius exhibuerint metri speciem. Quod dico exemplo faciam illustrius. est in Eunucho Terenti statim in prima pagina hic versus trimetrus Exclusit, revocat, redeam? non si me obsecret. hunc incipe ferire, videberis heroum habere inter manus; ad summam paucis syllabis in postremo mutatis, totus erit herous Exclusit, revocat, redeam? non si mea fiat. Ponam dubium secundo loco pedem, propius accedam Heros Atrides caelitum testor fidem.“* Auf diese Stelle geht sichtlich zurück, was Terentianus v. 2249—2262 berichtet: *„Terentianus paene totum expressit“* sagt Lachmann Terent. praef. p. XVII. Cäsius Bassus gebraucht an dieser Stelle die Form *trimetrus*. Dies ist nach Maximus Vict. de carm. heroico c. 5 überhaupt eine Eigenthümlichkeit desselben: *„Caesius Bassus vir doctus atque eruditus in libro de metris iambicus trimetrus ait.* Auch weist hierbei Lachmann auf das häufige Vorkommen der Form *trimetrus* bei Terent. Maur. hin. Ebenso ist es mit den übrigen Metrikern, die hierher gehören. Auch die masculine Form *octonarius, septenarius, senarius, quadratus*, die ebenfalls in unseren Quellen häufig ist, muss hiermit zusammengestellt werden.

Wir sind aber mit den Daten für die Zurückführung der in Rede stehenden Darstellungen der *metra derivata* auf Cäsius Bassus noch nicht am Ende. Er wird auch von Diomedes § 43 citirt: *Molossicum metrum mihi durissimum videtur. huius exemplum dat Caesius Bassus tale Romani victores Germanis devictis.* Wir lernen hieraus den Umfang dessen kennen, was in unseren späteren Quellen auf Cäsius Bassus zurückgeht, nämlich

auch die Darstellung derjenigen Metra, welche als Anhang der *derivata* hinzugefügt sind (S. 164).

Indess kann nicht Alles aus Cäsius Bassus entlehnt sein. Wir müssen nothwendig eine Ueberarbeitung seines *liber de metris* durch einen späteren Metriker annehmen, welcher die von ihm aus den Griechen und früheren römischen Dichtern gegebenen Beispiele durch die späteren römischen Dichter ergänzt.*) Es sind dies namentlich Petronius Arbiter und Septimius Serenus. Die Darstellung des Terentianus Maurus für sich betrachtet, könnte zu dem Glauben führen, dass Terentianus selber es sei, welcher die Beispiele aus Petronius und Serenus aus eigener Lectüre hinzufügt. Aber diesen Gedanken wird man alsbald aufgeben, so wie man, um von Marius Victorinus zu schweigen, auf die offenbar aus derselben Quelle fliessende Darstellung des Diomedes eingeht. Terent. Maurus bringt zum *dimeter iambicus* v. 2493 folgende Verse des „*Arbiter disertus*“ *Memphitides puellae | Sacris deum paratae. | Tinctus colore noctis | Manu puer loquaci.* Diomed. § 65 sagt: *et illud hinc est comma, quod Arbiter fecit tale: Anus recocta vino | Trementibus labellis.* Alle diese Verse des Petronius müssen im Originale gestanden haben, die beiden aus ihnen schöpfenden Metriker haben nicht dieselben ausgewählt.

Noch klarer ist dies für Serenus. Terentianus Maurus citirt ihn 3 mal, Diomedes dagegen 10 mal. — Es ist nun aber unter den Darstellungen der *derivata* Eine vorhanden, welche die Beispiele des Serenus noch nicht kennt, nämlich die des ächten Atilius Fortunatianus. Wir haben dies S. 156 nachgewiesen. Wahrscheinlich geht sie daher nicht auf den mit den Beispielen späterer Dichter bereicherten und umgearbeiteten, sondern auf den ursprünglichen Cäsius Bassus zurück.

Cäsius Bassus

Atilius — mit Beispielen der *novelli poetae* bereichert.

Terentian. Victorin. Diomedes u. s. w.

*) Die Beispiele aus Pomponius (und wahrscheinlich auch aus Seneca) gehören, wie aus der Darstellung des Terentianus deutlich hervorgeht, der älteren Quelle an.

Fragen wir, wer jener Umarbeiter und Bereicherer des Cäsius Bassus war, so werden wir natürlich darüber keine Auskunft erlangen können. Doch wird es nicht unstatthaft sein, dabei an Juba zu denken. Denn einerseits kennt Juba, worauf H. Keil aufmerksam gemacht hat, den Septimius Serenus, denn er benutzt im Fragmente bei Priscian p. 413 dessen Vers *Si qua flagella iugabis*, andererseits lässt sich nachweisen, dass Juba den Cäsius Bassus gekannt und benutzt hat.

Sowohl Atilius Fortunatianus p. 319, wie Terentianus Maurus v. 2845 und 2882 erwähnen die bei Varro *de scenodidascalico* vorkommende Auffassung des phaläceischen Hendecasyllabus. Viel zahlreicher sind bei Diomedes die Citate aus Varro. Nach ihnen hat bereits Varro die Metra auf dem Wege der Derivation auf den *herous* und den *trimeter iambicus* zurückgeführt, den iambischen Octonarius durch einen anlautenden Diiambus § 52, den trochäischen Septenarius durch einen anlautenden Amphimacer § 51, den iambischen Dimeter catalect. durch *detractio* aus dem iambischen Trimeter § 65, der *trimeter herous ex superiore* ist nach Varro durch Archilochus um eine am Schlusse hinzugefügte Silbe *(omnipotente parente meo)* vermehrt worden § 53, ferner ist Varro bei dem *Archilocheum Ex litoribus properantes | navibus recedunt* auf Varro verwiesen § 54, aus Varro endlich ist § 40 eine Stelle über den Unterschied von *rhythmus* und *metrum* citirt. Es scheinen diese Stellen nicht aus ein und demselben Werke des Varro entlehnt zu sein, denn während die Stelle über den Phaläceus dem *scenodidasc.* angehört, ersehen wir aus dem varronischen Fragmente bei Rufin. p. 380, dass Varro über die *derivata* des *trimeter iambicus* im siebenten Buche *de sermone Latino* gehandelt hat: *Varro in eodem lib. VII de ling. Lat. ad Marcellum sic dicit „Aut in extremum senarium totidem semipedibus adiectis fiat comicus quadratus ut hic Heri aliquot adulescentuli coimus in Piraeo.“* Dieser Stelle muss vorausgegangen sein die bei Diomedes § 51 angeführte Ableitung des trochäischen Senars durch anderthalb im Anlaute des Trimeter hinzugefügte *pedes.* Offenbar aber stammen jene von Atilius, Terentianus und Diomedes angeführten varronischen Citate aus ihrer gemeinsamen Urquelle, nämlich dem Buche des Cäsius Bassus.

Die dem Hephästion so fremde Theorie der *metra derivata* ist also sehr alt, Cäsius Bassus hat darin schon einen Vorgänger

an Varro. Man möchte annehmen, dass sie von Varro ausgegangen sei, aber dagegen scheinen die griechischen Termini: μέτρα παραγωγά, ἀρχήγονα, κόμματα, ἀρκτικά, τελικά, κοινά zu sprechen. Auch ein älterer griechischer Metriker muss diese Darstellung gegeben haben; ihn legt Cäsius Bassus zu Grunde, indem er sich zugleich auf Varro beruft, der dieselbe Theorie angewandt hatte. Wir haben schon S. 150 bei Gelegenheit des Terentianus gefunden, dass das Original griechische Beispiele enthalten haben muss, zum Theil solche, welche bei Hephästion wiederkehren. Von den aus gleicher Quelle stammenden Darstellungen recurrirt vor allen Atilius auf die Griechen. Pseudo-Atilius p. 350 führt sogar ein griechisches Beispiel an Ἀγέτω θεός, οὐ γὰρ ἔχω δίχα τῶνδ' ἀείδειν (in einer Stelle, wo der πούς ⏑–– als *palimbacchius* bezeichnet wird, die also auf das in Rede stehende Original, nämlich Cäsius Bassus, zurückzuführen ist). Bei Diomedes scheint sich § 40 in den Anapästen *Agite o pelagi cursores | cupidam in patriam portate* eine griechische Stelle, nämlich der Schlusschor der Odysseis des Kratinus fr. 15 Meineke Cιγάν νυν ἅπας ἔχε cιγάν u. s. w., zu verrathen. Rechnen wir hierzu die sich auf die Theorie der *derivata* beziehenden griechischen Termini technici, welche uns die lateinischen Metriker überliefern, so werden wir wohl sicher die Existenz eines alten griechischen Buches περὶ μέτρων annehmen müssen, dessen Verfasser die Metra nach der Theorie der ἀρχήγονα und παραγωγά behandelt, die antispastische Messung noch nicht kennt, den Terminus βακχεῖος u. s. w. im Sinne des Dionysius von Halikarnass und den χορεῖος mit τροχαῖος identisch gebraucht. Auch der Ausdruck κολοβόν (*claudum*) für katalectisch ist diesem Metriker eigenthümlich. Aus ihm hat Varro geschöpft, was er über Metrik sagt, und später legt es Cäsius Bassus seinem *liber de metris* zu Grunde, indem er zugleich die lateinischen Dichter, insbesondere die ältesten Dichter (die Komiker, die Atellanendichter, Catull, Horaz, Mäcenas u. s. w.) bis auf die bereits in seine Zeit fallenden Tragiker Pomponius Secundus und Seneca herbeizieht. Auch die alten Saturnier waren erörtert und mit zahlreichen Belegen aus Nävius und den Insrhriften, aber in gräcisirender Weise erörtert. Was wir von Atilius Fortun. besitzen, scheint unmittelbar auf dies Buch des Cäsius Bassus zurückzugehn. Im dritten Jahrhunderte wird es durch einen römischen Metriker umgearbeitet und mit Beispie-

len aus den *novelli poetae*, namentlich Petronius Arbiter und Serenus erweitert. Der letztere ist ein Dichter eigenthümlicher Art, fast ein metrischer Theoretiker, denn er scheint sich nach jedem Metrum in Dichtungen versucht zu haben. Aus diesem Buche nun stammt, was Terentianus Maurus, Diomedes, Marius Victorinus über die *derivata* berichten. Auch Pseudo-Atilius, Servius, Pseudo-Censorinus und Mallius Theodorus haben daraus geschöpft. Sie stellen uns trotz der späten Zeit, welcher sie angehören, ein früheres System der Metrik dar als Heliodor, Hephästion und Philoxenus.

Sechstes Capitel.

Das neuere metrische System der Kaiserzeit.

§ 16.

Hephästion.

Die einzige auf uns gekommene Schrift aus der zahlreichen metrischen Litteratur der gelehrten Grammatiker ist das kleine Encheiridion Hephästions. Hephästion gehört aller Wahrscheinlichkeit nach der Schlussepoche der alten grammatischen Erudition an, der Zeit der Antonine, vielleicht auch schon der hadrianischen Periode.*) Damals entfaltet sich das antike wissenschaftliche Leben kurz vor seinem Absterben zu dem schönsten Glanze. Der Epoche der Antonine gehören die grossen Forscher Ptolemäus und Galen an, die Grammatik ist auf's ehrenvollste durch den wackeren Herodian vertreten, und wie breit damals noch der Strom alter grammatischer Bildung floss, das zeigt sich selbst in dem geschmacklosen Werke des unermüdlichen Samm-

*) Vgl. S. 123. Indess darf nicht unerwähnt bleiben, dass Suidas, dessen Artikel Ἡφαιστίων wir S. 121 ausgezogen haben, den Ἡφαιστίων zweimal als Vater des Grammatikers Πτολεμαῖος Ἀλεξανδρεύς bezeichnet s. v. Ἐπαφρόδιτος Χαιρωνεύς ... ἐν Ῥώμῃ διέτριψεν ἐπὶ Νέρωνος καὶ μέχρι Νέρβα καθ' ὃν χρόνον καὶ Πτολεμαῖος ὁ Ἡφαιστίωνος ἦν καὶ ἄλλοι συχνοὶ τῶν ὀνομαστῶν ἐν παιδείᾳ und s. v. Πτολεμαῖος Ἀλεξανδρεὺς γραμματικὸς ὁ τοῦ Ἡφαιστίωνος γεγονὼς ἐπί τε Τραϊανοῦ καὶ Ἀδριανοῦ τῶν αὐτοκρατόρων προσαγορευθεὶς ὁ Χέννος. Ptolemäus Chennos wird hier das eine Mal mit dem von Nero bis Nerva lebenden Epaphroditus gleichzeitig gesetzt, das andere Mal in die Epoche Trajans und Hadrians, was sich wohl mit einander vereinigen lässt. Der ältere Hephästion kann der Grossvater des Metrikers sein, der alsdann ein Sohn des Ptolemäus Chennos sein würde. In der versificirten Paraphrase des Encheiridions, welches Tzetzes veranstaltet hat, heisst es p. 316 (Cram. Anecd. Oxon. III) Ὁ Κελλέρου δὲ υἱὸς ἐν μέτροις Ἡφαιστίων. Beruht dies, wie es scheint, auf einer älteren Notiz, so wird man wohl Κέλεροc lesen müssen, d. i. *Celeris*.

lers Athenäus. Die unmittelbar vorausgehende Generation muss sogar als ein Hauptglanzpunct der grammatischen Wissenschaft bezeichnet werden, denn damals lebt der geniale Grammatiker Apollonius — um anderer Zeitgenossen, wie des Nikanor u. s. w., nicht zu gedenken; auch die alte μουσικὴ ἐπιστήμη im Sinne des Aristoxenus hat unter Hadrian in dem fleissigen Musiker und Rhythmiker Dionysius einen eifrigen Repräsentanten aufzuweisen. Es erweckt kein ungünstiges Vorurtheil für Hephästion, dass er dieser Zeit angehört —, zudem ist er Alexandriner wie die meisten Gelehrten dieser Zeit, wie Ptolemäus, Apollonius, Herodian, Nikanor, Polion, Ptolemäus Chennos, und ist also aus dem eigentlichen Mittelpuncte der wissenschaftlichen Erudition hervorgegangen. Sein kleines Encheiridion macht nun auch durchaus den Eindruck einer tüchtigen grammatischen Erudition und hat in seiner Pünctlichkeit und kurzen Einfachheit, durch die es sich von der breiten Geschwätzigkeit eines Terentianus Maurus und Marius Victorinus, sowie von der gedankenlosen Inconsequenz eines Aristides himmelweit unterscheidet, ein gewissermassen klassisches Gepräge. Mit einem Worte, es ist ein schönes Denkmal der grammatischen Schriftstellerei der Alten. Man wird sich nun aber von der eigentlichen Bedeutung und Stellung dieses Büchleins stets eine falsche Vorstellung machen, wenn man die aus den Prolegomena Longins § 10 (p. 88) sich ergebende äusserst wichtige und interessante Thatsache unberücksichtigt lässt, dass es eine durchaus compendiarische ἐπιτομή ist, die Hephästion selber aus seinen früher geschriebenen sehr umfangreichen metrischen Werken gemacht hat. Ausser den von Suidas angeführten grammatischen Schriften des Hephästion („περὶ τῶν ἐν ποιήμασι ταραχῶν, κωμικῶν ἀπορημάτων λύσεις, τραγικῶν λύσεων καὶ ἄλλα πλεῖστα“) erhalten wir nämlich durch Longin folgende Kunde von Hephästions metrischer Schriftstellerei:

1) Er schrieb zuerst ein grosses Werk περὶ μέτρων in 48 Büchern.

2) Dieses verkürzte er zu einem ebenfalls noch sehr umfassenden Werke von 11 Büchern.

3) Hieraus machte er wieder eine Epitome von 3 Büchern.

4) Endlich verkürzte er dasselbe noch weiter zu dem Einen Buche unseres Encheiridions.

In der Saibantianischen Handschrift, der einzigen, in welcher jene Stelle des Longin zu finden ist, lesen wir nämlich:

Ἐπιγέγραπται δὲ τὸ παρὸν σύγγραμμα ἐγχειρίδιον .... παρὰ τὸ μικρὸν εἶναι πάνυ, ἐπιτομὴν γὰρ ποιεῖται τῶν ἐν πλάτει αὐτῷ εἰρημένων· καὶ ὡς φησὶν ἡ συνήθεια παρὰ τὸ ἐν χερσὶν ἔχειν· οὕτω γὰρ καὶ ὁ Ἡλιόδωρος ποιήσας καὶ αὐτὸς ἐγχειρίδιον περὶ μέτρων φησὶν ἀρχόμενος „τοῖς βουλομένοις ἐν χερσὶν ἔχειν τὰ κεφαλαιωδέστατα τῆς μετρικῆς θεωρίας" καὶ τὰ ἑξῆς. ἰστέον δὲ ὅτι [οὗτος ὁ Ἡλιόδωρος] πρῶτον ἐποίησε περὶ μέτρων μη' βιβλία· εἶθ' ὕστερον ἐπέτεμεν αὐτὰ εἰς ἕνδεκα· εἶτα πάλιν εἰς τρία. εἶτα πλέον εἰς ἓν τούτου τοῦ ἐγχειριδίου (lib. τοῦτο τὸ ἐγχειρίδιον). παρὰ τὸ μικρὸν οὖν αὐτὸ εἶναι καὶ ἐν ταῖς χερσὶν εὐχερῶς φέρεσθαι ἐπιγέγραπται ἐγχειρίδιον. Dem Wortlaute der handschriftlichen Ueberlieferung nach ist durch das hier eingeklammerte οὗτος ὁ Ἡλιόδωρος der Metriker Heliodor als der Verfasser jener weitschichtigen metrischen Litteratur bezeichnet. Aber schon der Schluss der mit ἰστέον anfangenden Partie „παρὰ τὸ μικρὸν οὖν αὐτὸ εἶναι καὶ ἐν ταῖς χερσὶν εὐχερῶς φέρεσθαι ἐπιγέγραπται ἐγχειρίδιον, womit auf den ersten Satz ἐπιγέγραπται τὸ παρὸν σύγγραμμα ἐγχειρίδιον . . . παρὰ τὸ μικρὸν εἶναι . . . καὶ παρὰ τὸ ἐν χερσὶν ἔχειν zurückgegangen wird, zeigt, dass hier von den Werken des Hephästion die Rede sein muss; οὗτος ὁ Ἡλιόδωρος ist ein missverstandener Zusatz eines Abschreibers, der das Folgende auf den Metriker beziehen zu müssen glaubte, dessen Encheiridion in dem Zwischensatze als Parallele angeführt war. Dass diese sich gleich nach dem ersten etwas genaueren Lesen der Scholienstelle aufdrängende Ansicht die richtige ist, lässt sich durch die Herbeiziehung der übrigen Scholien des Cod. Saibantianus zur vollsten Evidenz erheben, denn es kommt häufig genug vor, dass diese Scholien auf die ausführlicheren Werke des Hephästion, speciell auf das hier genannte hephästioneische Werk von 11 Büchern recurriren. Ohnehin sagt ja auch der erste Theil des mitgetheilten Scholion ganz ausdrücklich von unserem hephästioneischen Encheiridion: ἐπιτομὴν γὰρ ποιεῖται τῶν ἐν πλάτει αὐτῷ λεγομένων. In derselben Weise heisst es in dem Saibant. Scholion zum Anfange des hephästioneischen Capitels περὶ παιωνικοῦ p. 196: „ἡμιόλιον δέ ἐστιν ὡς ἐν τοῖς κατὰ πλάτος εἰρημένοις αὐτοῦ ἕνδεκα βιβλίοις φησὶ τὸ ἐξ ἑνὸς ἡμίσεως ποδὸς συγκείμενον"; der Zusatz ἕνδεκα βιβλίοις zeigt deutlich, dass die in der zuvor angeführten Stelle genannten ἕνδεκα βιβλία dem Hephästion, nicht dem Heliodor angehören. In einer anderen Stelle (am Ende des

Capitels περὶ ἰαμβικοῦ p. 148) bedient sich der Scholiast des Ausdrucks: ἐν δὲ τῇ κατὰ πλάτος αὐτοῦ πραγματείᾳ, woraus wir für die ausführlicheren metrischen Werke den Namen πραγματεία, der wohl erst im Gegensatze zu dem kleineren ἐγχειρίδιον in Aufnahme gekommen sein mochte, kennen lernen. Es ist ferner darauf aufmerksam zu machen, dass nicht nur die uns erhaltene, aus Einem Buche bestehende Schrift, sondern auch die aus 3 Büchern bestehende ἐπιτομή den Namen ἐγχειρίδιον geführt zu haben scheint; denn so erklärt sich, dass Suidas dem Hephästion „ἐγχειρίδια", nicht ein ἐγχειρίδιον, wie man gegen die Handschriften geändert hat, zuschreibt.

Hephästion beruft sich in unserem Encheiridion p. 9 auf einen von ihm gegen Heliodor ausgesprochenen Satz, den wir in unserem Encheiridion nicht finden; ebenso verhält es sich mit einem Vorwurfe, welchen Hephästion nach Angabe des Longin p. 89 gegen Heliodor erhoben hat. Man hat deshalb angenommen, dass unser Encheiridion nicht vollständig auf uns gekommen und dass namentlich der Anfang desselben nicht erhalten sei. Aber Longin sagt ausdrücklich, dass die Erörterung der kurzen Silbe den Anfang der Schrift bildet (p. 88. 91), und auch sonst zeigt sich nirgends eine Lücke, in welcher jene Polemik gegen Heliodor gestanden haben könne. Es kann keine Frage sein, dass wir dabei an die ausführlicheren Schriften des Hephästion zu denken haben.

Schon die vor-aristoxenischen „ῥυθμικοί" legten nach S. 31 zuerst die Theorie der στοιχεῖα und συλλαβαί dar, und dann erst gingen sie auf die ῥυθμοί ein. Diese Methode sehen wir auch die μετρικοί befolgen. In einem ersten, einleitenden Abschnitte behandeln sie die Natur der Sprachlaute, die langen und kurzen Vocale und die Consonanten und die aus der Verbindung der στοιχεῖα hervorgehenden Silben. Es erklärt sich aus der oben angegebenen geschichtlichen Entstehung und Bedeutung des hephästioneischen Encheiridions, dass es diesen Abschnitt sehr aphoristisch behandelt. Von der Natur der στοιχεῖα ist gar keine Rede, der Begriff der φωνήεντα βραχέα (ε, ο), βραχυνόμενα (ᾰ, ῐ, ῠ), μακρά (η, ω), μηκυνόμενα (ᾱ, ῑ, ῡ) wird ohne weiteres vorausgesetzt; Hephästion beginnt sofort mit dem, was eine συλλαβὴ βραχεῖα, μακρά, κοινή sei, ohne auch nur eine Definition der συλλαβή zu geben. Darauf folgt dann im 2. Capitel die Darstellung der Synizese. Zum Selbststudium kann das Buch nicht bestimmt sein, es ist kein Lehrbuch, sondern eben ein ἐγχειρί-

διον, welches der Schüler in den Vorlesungen über Metrik zur Hand haben soll, sich selber und dem διδάσκαλος zur Erleichterung des Unterrichts. Reich ist es an Beispielen, aber gänzlich arm an allgemeinen Kategorieen und Grundsätzen. Dies zeigt sich nun noch weiter in den folgenden Abschnitten, in denen manches aus dem Zusammenhange des Buches selber nicht verständlich wird und auch für viele neuere Forscher, welche nicht die gesammte übrige metrische Litteratur der Alten hinzugezogen haben (Bentley und G. Hermann nicht ausgeschlossen), unverständlich geblieben ist.

Auf den Abschnitt von den Silben folgt der Abschnitt von den Tacten (περὶ ποδῶν) in der Form einer die διcύλλαβοι, τριcύλλαβοι und τετραcύλλαβοι, je nach dem Zeitumfange sondernden Tabelle. Von einer Definition des πούς, von ἄρcιc und θέcιc ist keine Rede; ebenso wenig ist gesagt, was die späterhin häufig gebrauchten Ausdrücke διποδία, cυζυγία, βάcιc bedeuten.

Der dritte Abschnitt ist der umfassendste, er handelt von den Metren (περὶ μέτρων). Zuerst ist vom Ausgange des Metrums die Rede (cap. 4 περὶ ἀποθέcεωc μέτρων): Akatalexis, Katalexis, Brachykatalexis, Hyperkatalexis, von der schliessenden cυλλαβὴ ἀδιάφοροc und von dem vollen Wortende des Metrums. Eine Definition des Metrums fehlt. Die Folge davon war, dass erst Böckh den Begriff von μέτρον im Sinne Hephästions und der alten Metriker — es ist in der That einer der wichtigsten Fundamentalbegriffe — wieder aufgefunden hat. Die Alten verstehen darunter eine solche Gruppe von Tacten, die in der λέξιc, d. h. dem sprachlichen Ausdrucke durch die Silben bis zum Schlusse (genannt Apothesis) eine continuirliche Einheit darstellen; erst in der Apothesis ist jede cυλλαβή eine ἀδιάφοροc und, wie man hinzufügen muss, jede Art von Hiatus gestattet, und überall muss diese Apothesis zugleich eine τελεία λέξιc sein, d. h. es darf hier keine Wortbrechung stattfinden. Hephästion macht im Fortgange seines Buches noch einen Unterschied zwischen μέτρον und ὑπέρμετρον, deren Definition hier ebenfalls nicht gegeben ist. Nur dann heissen nach ihm die continuirlichen Tactgruppen „μέτρα“, wenn sie den Umfang des anapästischen Tetrametrons nicht überschreiten; sind sie grösser, dann heissen sie „ὑπέρμετρα“.

Die Capitel 5—16 enthalten die specielle Lehre von den μέτρα. G. Hermann legt die hier befolgten Kategorieen seinem metrischen Systeme zu Grunde, aber er hat sie nachweislich nicht richtig

verstanden. Der Grund davon liegt darin, dass es Hephästion dem Zwecke seines Buches gemäss an einer Uebersicht dieser Kategorieen fehlen lässt. Doch mangelt es nicht an Fingerzeigen zur Restauration dieser Kategorieen. Ein solcher ist am Ende des Capitels περὶ τοῦ παιωνικοῦ gegeben. Hier heisst es (p. 43): Τοcαῦτα περὶ τῶν ἐννέα τῶν μονοειδῶν καὶ ὁμοιοειδῶν μέτρων, womit die neun Capitel 5—13 bezeichnet sind. Das Wort μέτρον ist hier in einer allgemeineren und seltener vorkommenden Bedeutung gebraucht als der oben angegebenen, welche sonst in unserem Encheiridion ausschliesslich befolgt wird; in diesem allgemeineren, nicht streng technischen Sinne bezeichnet man z. B. alle iambischen Verse oder μέτρα als ein einheitliches μέτρον ἰαμβικόν und Hephästion redet hiernach von ἐννέα μέτρα. Es ist dies dasselbe, was andere Metriker als die ἐννέα πρωτότυπα μέτρα bezeichnen. Wir gewinnen hiermit die Kategorie der

Μέτρα μονοειδῆ und ὁμοιοειδῆ (c. 5—13)

nämlich: 1) das ἰαμβικόν (c. 5): 2) das τροχαϊκόν (c. 6), 3) das δακτυλικόν (c. 7), 4) das ἀναπαιστικόν (c. 8), 5) das χοριαμβικόν (c. 9), 6) das ἀντιcπαcτικόν (c. 10), 7) das ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονοc (c. 11), 8) das ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάccονοc (c. 12), 9) das παιωνικόν (c. 13). Es kann, wie wir aus jener Stelle p. 43 lernen, ein solches μέτρον entweder ein μονοειδέc oder ein ὁμοιοειδέc sein. Auf diesen Unterschied bezieht sich die von Hephästion an den Anfang vieler der eben genannten Capitel hingestellte Alternative: cυντίθεται μὲν καὶ καθαρόν, cυντίθεται δὲ καὶ ἐπίμικτον πρὸc τὰc ἰαμβικάc oder πρὸc τὰc τροχαϊκάc. Bei ἰαμβικάc oder τροχαϊκάc ist, wie der Zusammenhang zeigt, διποδίαc oder cυζυγίαc oder βάcειc zu ergänzen, denn das Alles ist bei Hephästion gleichbedeutend. Ist ein Metron „καθαρόν“, d. h. ist es aus gleichen πόδεc zusammengesetzt, dann heisst es μονοειδέc; ist es in der in jenen Capiteln angegebenen Weise mit iambischen oder trochäischen Dipodieen gemischt, so heisst es ὁμοιοειδέc, z. B.

δακτυλικόν: – ⏑ ⏑ , – ⏑ ⏑ , – ⏑ – ⏑
ἀναπαιστικόν: ⏑ ⏑ – , ⏑ ⏑ – , ⏑ – , ⏑ –
χοριαμβικόν: – ⏑ ⏑ – , ⏑ – ⏑ –
ἀντιcπαcτικόν: ⏑ – – ⏑ , ⏑ – ⏑ –
ἰων. ἀ. μείζον.: – – ⏑ ⏑ , – ⏑ – ⏑
ἰων. ἀ. ἐλάcc.: ⏑ ⏑ – ⏑ , – ⏑ – ⏑

Dactylische und ionische Metra werden mit Trochäen, anapästische, choriambische und antispastische Metra mit Iamben gemischt und sind als solche μέτρα ὁμοιοειδῆ.

Es gibt nun aber noch eine andere Art der Mischung. Denn nach der Auffassung Hephästions können Choriamben nicht bloss mit einem Diiambus, sondern auch umgekehrt mit einem vorausgehenden Ditrochäus, und ferner Ionici nicht bloss mit dem Ditrochäus, sondern auch umgekehrt mit einem vorausgehenden Diiambus gemischt sein. Diese Art der Mischung wird von Hephästion in dem folgenden Capitel (c. 14) besprochen, sie heisst die κατ' ἀντιπάθειαν μῖξις. Für die vorhergenannte Art der Mischung entnehmen wir aus anderen Quellen den Namen κατὰ συμπάθειαν μῖξις; er kommt bei Hephästion nicht vor, liegt aber augenscheinlich dem Terminus μέτρα ὁμοιοειδῆ zu Grunde. So erhalten wir die Kategorie der

Μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά, kürzer μέτρα ἀντιπαθῆ (c. 14).

Den auf diese Weise gemischten Metren wird die Silbe „ἐπι“ vorgesetzt:

ἐπιχοριαμβικόν – ⏑ – ⏓ , – ⏑ ⏑ –
ἐπιωνικ. ἀ. μείζ. ⏓ – ⏑ – , – – ⏑ ⏑ ,
ἐπιωνικ. ἀ. ἐλάσς. ⏓ – ⏑ – , ⏑ ⏑ – –

Verbinden wir diese Kategorie mit denen der μονοειδῆ und ὁμοιοειδῆ, so ergibt sich folgendes System:

Καθαρά oder μονοειδῆ.

Μικτὰ { κατὰ συμπάθειαν oder ὁμοιοειδῆ
Μικτὰ { κατ' ἀντιπάθειαν oder ἀντιπαθῆ.

Wir hätten erwarten sollen, dass Hephästion die καθαρά oder μονοειδῆ als eine besondere Bildungsclasse für sich behandelte. Er hat dies nicht gethan, sondern sie für jedes πρωτότυπον mit den κατὰ συμπάθειαν μικτά oder ὁμοιοειδῆ verbunden.

Jeder Vers oder jedes Metron und Hypermetron der bisher genannten Kategorieen ist so beschaffen, dass er, abgesehen von der Apothesis, vollständige oder akatalektische πόδες oder διποδίαι enthält, entweder gleiche πόδες oder διποδίαι oder eine Mischung mit Ditrochäen oder Diiamben in der oben angegebenen Art. Es kommen aber auch Metra vor, in welchen im Inlaute katalektische (brachykatalektische) πόδες oder διποδίαι vorkommen. Solche Metra heissen mit gemeinsamem Namen

Μέτρα ἀσυνάρτητα (c. 15).

Hier ist es das erste Mal, dass Hephästion in seinem Encheiridion eine Definition gibt p. 47, 9, aber sie ist viel zu allgemein, um ohne Weiteres den Begriff der ἀσυνάρτητα vollständig anzugeben, und dieser Mangel an Definitionen zeigt sich noch entschiedener im weiteren Fortgange des Capitels, wo für einzelne Classen der ἀσυνάρτητα Namen genannt werden, deren Bedeutung auch der sorgfältigste Leser aus dem hier gegebenen Zusammenhange zu ermitteln nicht im Stande ist. Hier helfen aber die Scholien und andere Quellen aus. Wer sie unbenutzt lässt, wird sich eine sehr verkehrte Vorstellung von den Asynarteten machen; und so erklärt sich denn die gänzliche Verkennung dieser Kategorie bei Bentley und G. Hermann. Am allerwenigsten sind die ἀσυνάρτητα als eine den vorausgehenden μονοειδῆ, ὁμοιοειδῆ und ἀντιπαθῆ coordinirte vierte Classe von Metren zu fassen. Jene drei Classen bilden vielmehr den ἀσυνάρτητα gegenüber unter sich eine Einheit, es sind „Nicht-Asynarteten", für welche es als solche den griechischen Namen „συνάρτητα" oder vielmehr συναρτητικά*), den Marius Victorinus mit „*connexa*" übersetzt wie ἀσυνάρτητα mit „*inconnexa*" gegeben haben muss. Zu den bei ihnen in Anwendung kommenden Termini „ἀκατάληκτα" und „καταληκτικά" fügt Hephästion bei den Asynarteten auch noch die Termini „προκατάληκτα" und „δικατάληκτα" hinzu, deren Bedeutung aus dem Zusammenhange erhellt, die „προκατάληκτα" sind bloss im Inlaute katalektisch, im Auslaute aber akatalektisch; die δικατάληκτα sind sowohl im In- wie im Auslaute katalektisch. Alle dikatalektischen und prokatalektischen μονοειδῆ, ὁμοιοειδῆ und ἀντιπαθῆ sind ἀσυνάρτητα, und so kommen denn diese drei Kategorieen auch für die Asynarteten als deren Unterarten vor:

Μονοειδῆ:

(συνάρτητον) –⏑⏑–⏑⏑– ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑––
ἀσυνάρτητον –⏑⏑–⏑⏑–   –⏑⏑–⏑⏑–

Ὁμοιοειδῆ:

(συνάρτητον) –⏑⏑–,⏑–⏑–, –⏑⏑–,⏑–⏑–
ἀσυνάρτητον –⏑⏑–,⏑–⏑ , –⏑⏑–,⏑–

Ἀντιπαθῆ:

(συνάρτητον) ––⏑⏑,–⏑–⏑, ––⏑⏑,–⏑–
ἀσυνάρτητον ––⏑⏑,–⏑– , ––⏑⏑,–⏑–

---

*) συναρτητικά (nach einer Mittheilung Studemunds) ist das wahrscheinlichere.

Was die hier vorstehenden Metra μονοειδῆ u. s. w. zu ἀcυνάρτητα macht, ist eben die in ihnen vorkommende δικατάληξις oder προκατάληξις.

Zu den ἀcυνάρτητα ἀντιπαθῆ gehören aber nicht bloss die di- und prokatalektischen ἐπιχοριαμβικά und ἐπιωνικά, sondern auch Verbindungen von Iamben und Trochäen, Anapästen und Dactylen:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Hiernach wird unter den ἀcυνάρτητα ἀντιπαθῆ ein Unterschied gemacht: die Iambo-Trochäen u. s. w. sind ἀcυνάρτητα κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν, die asynartetischen ἐπιωνικά und ἐπιχοριαμβικὰ sind ἀcυνάρτητα κατὰ τὴν δευτέραν ἀντιπάθειαν. Auf diese Unterschiede bezieht sich Hephästions Darstellung, ohne dass er die Erklärung hinzufügt.

Es gibt nach ihm nun aber noch eine vierte Klasse der ἀcυνάρτητα, welche unter den cυνάρτητα kein Analogon hat. Dies sind die

Ἐπιcύνθετα.

Mit diesem Namen werden nämlich bestimmte Verbindungen zweier κῶλα bezeichnet, von denen das eine vierzeitige; das andere dreizeitige πόδες enthält, mag das Metron di- und prokatalektisch sein oder nicht, z. B. die dactylo-trochäischen Metra

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – | – ⏑ – ⏓ – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏓

Als einen Anhang fügt Hephästion den Abschnitt von den Metren, die

Μέτρα πολυcχημάτιcτα (c. 16)

hinzu. Sowohl ein ἀcυνάρτητον, wie ein cυνάρτητον kann ein πολυcχημάτιcτον sein. Diesen Namen führt es, 1) wenn ein in ihm vorkommender Ditrochäus oder Diiambus der gewöhnlichen Bildungsweise zuwider („παρὰ τάξιν“) in der Mitte eine lange Silbe hat; 2) wenn ein μέτρον μικτόν (ὁμοιοειδέc oder ἀντιπαθέc) eine Verwechselung (ὑπερτίθεcιc) in der Reihenfolge des Choriambus (Antispastus, Ionicus) und des Diiambus (Ditrochäus) zeigt. Es bezieht sich also das πολυcχημάτιcτον auf eine Bildungsweise, die in den Metren der verschiedenartigsten Kategorieen vorkommen kann.

Wir haben hiermit nach Anleitung der Scholien das hephästioneische System der Metra skizzirt, welches in unserem Encheiridion zu Grunde liegt und in den ausführlicheren Werken des

Hephästion umständlich dargestellt war, denn aus diesen sind zweifelsohne die meisten Scholien geschöpft. Hephästion ist sicherlich nicht der Urheber dieses Systems, denn nachweislich ist dasselbe auch das System des Heliodor, wie sich bei der Besprechung dieses Metrikers zeigen wird; die meisten Kategorieen aber gehen noch weit über Heliodor hinaus und stammen aus der rhythmisch-metrischen Tradition der classischen Zeit. Von den obersten Kategorieen wird wohl nur die Scheidung der μέτρα μικτά in ὁμοιοειδῆ und ἀντιπαθῆ, sowie die Unterordnung der nicht di- und prokatalektischen ἐπισύνθετα unter die ἀσυνάρτητα neueren Ursprungs sein.

Auch in der Anordnung im einzelnen wird sich Hephästion wenig von seinen unmittelbaren Vorgängern entfernt haben. Unwesentlich ist es, dass er die πρωτότυπα mit den Iamben und Trochäen beginnt und darauf die Dactylen und Anapästen folgen lässt, während die übrigen die umgekehrte Ordnung inne gehalten hatten (schol. Heph. p. 162). Mehrfach treffen auch innerhalb desselben Capitels in der Reihenfolge der einzelnen Metra und Verse die übrigen Metriker, die sicherlich anderswoher geschöpft haben, mit Hephästion zusammen, was auf Gemeinsamkeit einer gemeinsamen Grundlage hinweist. Ein Beispiel hierfür ist c. 9 περὶ χοριαμβικοῦ (p. 31):

καὶ τῷ πενταμέτρῳ δὲ Καλλίμαχος ὅλον ποίημα τὸν Βράγχον συνέθηκε

δαίμονες εὐυμνότατοι Φοῖβέ τε καὶ Ζεῦ Διδύμων γενάρχαι·

Φίλικος δὲ ὁ Κερκυραῖος εἰς ὧν τῆς Πλειάδος ἑξαμέτρῳ συνέθηκεν ὅλον ποίημα

τῇ χθονίῃ μυστικὰ Δήμητρί τε καὶ Φερσεφόνῃ καὶ Κλυμένῳ τὰ δῶρα.

Beide Metra stellt auch Terent. Maur. 1883 zusammen:

Hoc Cereri metro cantasse Phalaecius hymnos
dicitur, hinc metron dixere Phalaecion istud.
Nec non et memini pedibus quater his repetitis
hymnum Battiaden Phoebo cantasse Iovique
pastorem Branchum.

Noch auffälliger ist c. 15 περὶ ἀσυναρτήτων, wo p. 53. 54 die drei ersten ἀσυνάρτητα κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν in folgender Ordnung besprochen werden:

1) Δήμητρος ἁγνῆς καὶ Κόρης | τὴν πανήγυριν σέβων

2) Ἑῷος ἡνίχ' ἱππότας | ἐξέλαμψεν ἀστήρ
3) Ἔστι μοι καλὰ πάϊς χρυ|σέοισιν ἀνθέμοισιν;

ebenso Mar. Vict. p. 140. 141 (wohl nach Heliodor)

Beatus ille qui vagans | mente vivit integra
Iubar superne fulgida | lucet arce caeli
Caeruli monarcha ponti | ratisque rectitator;

denn dass Victorinus zwischen den beiden ersten dieser drei Metra auch noch zwei episynthetische Metra bespricht, ist sicherlich eine Abweichung von seinem Originale. Zu bemerken ist auch dies, dass dem zweiten Verse des Victorinus der zweite Vers des Hephästion als Original zu Grunde liegt. — Sehr häufig treffen andere Metriker mit Hephästion in einzelnen als Musterbeispiele gegebenen Versen zusammen. Solche Musterverse mochten seit lange traditionell sein. Es erklärt sich dies Zusammentreffen aber zum Theil auch so, dass diese Verse den Anfang bestimmter Gedichte bilden, welche besonders bekannt und beliebt waren (aus Anakreon, Sappho, Alcäus).

Wir wissen aus Suidas, dass Hephästion τραγικαὶ λύσεις geschrieben, und wenn sein Schüler Lucius Verus „*carminum, maxime tragicorum studiosus*" ist (Sext. Aurel. epit. 16), so mag Hephästion das Seinige dazu beigetragen haben. Aber in dem Encheiridion sind die Tragiker, wenigstens die melischen Metra derselben, so gut wie völlig ausgeschlossen. Es ist ein ganz bestimmter Cyclus von Dichtern, denen die Beispiele zu den melischen Metren entlehnt sind: Archilochus, Alcäus, Sappho, Anakreon und Callimachus, daneben aber auch die melischen Metra der alten Comödie. Aeusserst selten sind Beispiele aus der Metrik der chorischen Lyriker und Tragiker beigebracht, von Aeschylus ein einziges ohne ihn zu nennen (bei den Bakchien, für die nicht leicht anderswo ein solches Beispiel zu finden war), von Sophokles auch nicht eines. In den 11 und gar in den 48 Büchern seiner πραγματεῖαι wird dies wohl anders gewesen sein.

Schwer ist zu beurtheilen, was Hephästion seinen Vorgängern gegenüber Neues geleistet hat. In einigen Puncten werden solche Abweichungen aber auch in unserem Encheiridion angedeutet. So die Bemerkung über die Auflösbarkeit der drittletzten Silbe im troch. Tetrameter p. 22 und eine andere über die Positionsfähigkeit des μ gegen Heliodor p. 8. — Mangel an sorgfältiger Beobachtung ist ihm in folgenden Puncten vorzuwerfen: cap. 5 über die Auflösbarkeit der vorletzten Silbe der katalektischen Iamben, cap. 5

und 6 über die Zulässigkeit des Anapästes im iambischen Trimeter, des Dactylus im trochäischen Tetrameter. Wahrscheinlich auch die Angabe cap. 8 über die Beschränkung des Molossus auf bestimmte Stellen der ἰωνικά. Aber die Stelle p. 19: „Ἐπειδὴ δὲ πᾶσα μέτρων ἀρχὴ ἀδιάφορος κτλ." ist so verkehrt, dass sie unmöglich von Hephästion herrühren kann, sondern nothwendig als ein in den Text eingedrungenes schlechtes Scholion anzusehen ist, umsomehr, als sie in den entschieden besseren Handschriften fehlt. Im ganzen aber zeigt er sich als tüchtigen und sorgsamen Grammatiker. Nur bei der Besprechung der sapphoschen Verse p. 99

ἔστι μοι καλὰ πάϊς χρυσέοισιν ἀνθέμοισιν
ἐμφερῆ ἔχοισα μορφάν, Κλεῆϊς ἀγαπατά,
ἀντὶ τᾶς ἐγὼ οὐδὲ Λυδίαν πᾶσαν, οὐδ' ἐραννάν

zeigt er wenig Methode. Denn die richtige Auffassung der Verse würde sich aus den Lesarten der übrigen Strophen leicht haben finden lassen. Oder lag hier auch schon dem Hephästion nur dies blosse Fragment vor? Der dritte Vers ist jedenfalls corrupt.

Dass Hephästion von dem Rhythmus nichts, absolut gar nichts sagt, dass er selbst nicht ein einziges Mal die Worte ἄρσις und θέσις nennt, dürfen wir ihm zumal bei diesem Encheiridion nicht anrechnen. So viel und so wenig wie Heliodor wird auch er von Rhythmik verstanden haben. Die von ihm in seiner Pragmateia von 11 Büchern gegebene Beziehung des Wortes ἡμιόλιος auf eine Reihe aus anderthalb πόδες (schol. p. 196) berechtigt nicht, ihm die Kenntniss der vulgären rhythmischen Grundbegriffe völlig abzusprechen.

Mit den Polyschematisten ist bei ihm der Abschnitt von den Metren abgeschlossen, es soll dann ein letzter Abschnitt über die stichische und systematische Composition der Metren (περὶ ποιήματος) folgen p. 59 τοσαῦτα περὶ τῶν μέτρων· περὶ δὲ ποιήματος ἑξῆς ῥητέον. Wir haben nun in den Handschriften eine doppelte Darstellung dieses Abschnittes, zuerst eine kürzere mit der Ueberschrift: τοῦ αὐτοῦ μετρικῆς εἰσαγωγῆς περὶ ποιήματος, dann eine längere mit der Ueberschrift: τοῦ αὐτοῦ περὶ ποιήματος oder ποιημάτων. Der kürzeren fehlt der Schluss, der längeren der Anfang. Der englische Herausgeber des Hephästion sagt von der ersteren: *Totum hoc caput a mala epitomatoris sive interpolatoris manu profectum arbitror, nihil enim continent quod non longe melius atque dilucidius in cap. IV et reliquis expona-*

tur, quare si vel unius probae notae codicis autoritas accessisset, haec capita e textu prorsus eliminassem. Hierin zeigt sich kein gutes Urtheil. Die kürzere Darstellung περὶ ποιήματος ist so gewiss wie nur irgend eine Partie des Encheiridions von Hephästion selber geschrieben; die Kürze steht in voller Symmetrie mit dem übrigen Encheiridion. Zudem ist hier bei aller Kürze dennoch manches gesagt, was in der ausführlicheren Darstellung fehlt, z. B. p. 62 die Classification der κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ. Nach dem handschriftlichen Titel ist die kürzere Darstellung περὶ ποιήματος ein Theil von Hephästions μετρικὴ ἐπιτομή, d. i. des vorliegenden Encheiridions, die ausführlichere Darstellung ist bloss im allgemeinen als ein Werk des Hephästion, nicht als ein Theil unserer ἐπιτομή bezeichnet. Hiermit stimmt die Angabe des Longin. p. 89: Γνήσιον δέ ἐστι τὸ παρὸν σύγγραμμα Ἡφαιστίωνος πρῶτον μὲν ἐκ τῆς κοινῆς μαρτυρίας τῶν ὑπομνήματα ποιησάντων εἰς αὐτόν, εἶτα δὲ καὶ ἐκ τοῦ μεμνῆσθαι αὐτὸν τούτου καὶ ἐν τοῖς ἑτέροις αὐτοῦ ποιήμασι· ποιεῖ γὰρ βιβλίον περὶ ποιήματος ὅπερ καὶ ἀεὶ συνευρίσκεται τούτῳ τῷ περὶ μέτρων βιβλίῳ. Hieraus geht zweierlei hervor: Einmal dass zur Zeit der Abfassung dieses sicherlich alten Scholions die längere Darstellung περὶ ποιήματος nicht als ein Theil des Encheiridions, sondern als eine besondere hephästioneische Schrift galt, — zweitens, dass in demselben (wohl in dem uns nicht mehr erhaltenen Anfange) des Encheiridions als eines früher geschriebenen Werkes Erwähnung geschah. Der positiven Ueberlieferung folgend werden wir daher sagen müssen: unser Encheiridion schliesst mit der kürzeren Darstellung περὶ ποιήματος als dem letzten Capitel ab. Was in den Handschriften folgt, ist eine ausführlichere, nicht zum Encheiridion gehörende Abhandlung Hephästions περὶ ποιήματος. Man braucht sie nur vollständig durchzulesen, um sofort zu erkennen, dass das hier Vorgetragene (man denke nur an die Mittheilung über die σημεῖα in den alten ἐκδόσεις des Alcäus u. s. w. p. 75) viel ausführlicher und specieller ist, als dass es zu der ganzen Haltung des Encheiridions passen könnte.

Bei diesem Urtheile möchte es sein Bewenden haben, wenn nicht noch ein keineswegs zu übersehender Umstand hinzukäme. Während die kürzere Darstellung περὶ ποιήματος völlig fehlerlos ist, kommen in der längeren Darstellung nicht wenig Versehen vor. Der Scholiast erkennt sie nicht, aber sie lassen sich leicht nachweisen. Dahin gehört die Eintheilung der ποιήματα in

κατὰ στίχον } als ἀνώτατα γένη
κατὰ συστήματα }
μικτὰ γενικά
κοινὰ συστηματικά.

κοινὰ συστηματικά steht in den mscc. zweimal p. 64, 16 u. 63, 3 und doch muss es statt dessen entschieden κοινὰ γενικά heissen (κοινὰ συστηματικά ist freilich auch eine Kategorie, aber bedeutet etwas ganz anderes; von ihr ist p. 67 die Rede). Ferner sind p. 72 die Termini ἐπιφθεγματικά und ἐφύμνια mit einander verwechselt; denn nach der vorausgehenden Erörterung des ἐφύμνιον müssen beide Wörter gerade die umgekehrte Bedeutung haben. Man kann diese beiden Irrthümer auf Rechnung eines *librarius* schreiben. Aber was sollen wir zu folgendem sagen? In der kürzeren Darstellung heisst es ganz richtig von den ἐπῳδικά, προῳδικά, μεσῳδικά p. 62: Ταῦτα μὲν οὖν καὶ ἐν τριάσιν ὁρᾶται (d. i. die Strophenanordnung ααβ, αββ, αβα). Ἐὰν δὲ ὑπερεξαγάγῃ τὴν τριάδα, γίνονται καὶ ἄλλαι ἰδέαι δύο, ἤτοι γὰρ περιῳδικά ἐστιν ... (d. h. αββγ), ἢ παλινῳδικά ... (d. i. αββα). Τὰ δὲ κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ τὰς περικοπὰς ὁμοίας ἀλλήλαις ἔχει, τὰς δὲ ἐν ταῖς περικοπαῖς περιόδους ἀνομοίους· καλεῖται δὲ τὰ μὲν δυαδικὰ ὅσα δύο τὰς ἐν τῇ περικοπῇ περιόδους ἔχει (αβαβ), τὰ δὲ τριαδικὰ ὅσα τρεῖς (αβγαβγ), τὰ δὲ τετραδικὰ ὅσα τέσσαρας (αβγδαβγδ). In der längeren Darstellung sind bei den κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ die dort (in der kürzeren Fassung) angegebenen Unterarten der δυαδικά, τριαδικά, ganz ausgelassen (vgl. p. 69, 6), dagegen heisst es von den ἐπῳδικά p. 68, 14: Ἐπῳδικὰ μὲν οὖν ἐστιν ἐν οἷς συστήμασιν ὁμοίοις ἀνόμοιόν τι ἐπιφέρεται, δηλονότι ἐπ' ἔλαττον μέντοι τοῦ τῶν τριῶν ἀριθμοῦ οὐκ ἂν γένοιτό τι τοιοῦτον (d. i. ααβ), ἐπὶ πλεῖον δὲ οὐδὲν αὐτὸ κωλύει ἐκτείνεσθαι· γίνεται γὰρ ὥσπερ τριὰς ἐπῳδικὴ οὕτω καὶ τετρὰς (d. i. αααβ) καὶ πεντὰς (d. i. ααααβ) καὶ ἐπὶ πλεῖον ὡς τά γε πλεῖστα Πινδάρου καὶ Σιμωνίδου πεποίηται. In dieser tetradischen, pentadischen und noch länger ausgeführten Strophencomposition sollen die meisten Gedichte Pindars gehalten sein? Die meisten Gedichte Pindars sind uns zwar verloren, aber so viel können wir dennoch sagen, dass Pindar die Stesichoreische Trias nicht überschritten hat. Ein Metriker, welcher jene Behauptung über Pindar niederschreiben konnte, war sicherlich nicht der Grammatiker Hephästion: nur ein Späterer konnte sich ein solches Vergehen zu Schulden kommen lassen. Und so scheint

es denn nicht unwahrscheinlich, dass die Grundlage der längeren Darstellung περὶ ποιήματος allerdings hephästioneisch ist, dass wir fast überall auch die eignen Worte Hephästions vor uns haben, aber das Ganze nicht mehr in der genuinen hephästioneischen Form: manches ist weggelassen und einiges Fremde hinzugesetzt. Die Irrthümer in den κοινὰ συστηματικά, in den ἐπιφθεγματικά und ἐφύμνια werden vielleicht ebenfalls diesem Epitomator, und nicht einem Librarius zur Last zu legen sein.

Fragen wir nun nach dem hephästioneischen Originale, welches der Epitomator zu dem uns vorliegenden Aufsatze περὶ ποιημάτων verkürzt hat, so sind wir fast mit Nothwendigkeit auf die grösseren hephästioneischen Werke verwiesen, von denen uns die älteren Scholiasten Kunde geben. Einem späteren Metriker, der sich mit Hephästions Encheiridion beschäftigte (Longin oder Orus) schien dessen Schlusscapitel περὶ ποιήματος allzu kurz zu sein; er wandte sich zu der vollständigeren Darstellung περὶ ποιήματος, welche die Pragmateia in 11 Büchern oder etwa auch die Epitome in 3 Büchern enthielt, und machte daraus einen Auszug, den er zu dem von ihm mit Einleitung und Commentar versehenen Encheiridion hinzufügte. Im Anfang desselben war von ihm des Encheiridions Erwähnung geschehen (nach der S. 187 angeführten Stelle eines späteren Scholiasten). Dass der Aufsatz auch in dieser Umarbeitung den späteren Scholiasten für ein Werk des Hephästion galt, kann nicht auffallen. Auch wir müssen es unter der angegebenen Beschränkung dafür gelten lassen.

§ 17.

Die hephästioneischen Scholia A. Tricha, Tzetzes.

Während die lateinischen Metriker vorwiegend auf der Darstellung des Heliodor fussen, haben sich die späteren griechischen Metriker, mit einziger Ausnahme des Aristides, durchgängig an das Encheiridion Hephästions angeschlossen, welches sich als besonders brauchbar für den Unterricht empfehlen musste. Die umfangreicheren hephästioneischen Werke sind vor demselben nach und nach zurückgetreten, sie konnten dies um so eher, weil man aus ihnen zum Encheiridion die nöthig scheinenden Zusätze excerpirte. So wird nun die Epitome mit Scholien aus denselben Werken bereichert, aus denen Hephästion sie ausgezogen hatte.

Es versteht sich, dass sich daran noch Scholien gar mancher anderer Art, werthvolle und werthlose, anschliessen und dass sich in Beziehung auf deren Anzahl und Fassung die einzelnen Handschriften merklich von einander unterscheiden mussten. Von verschiedenen cχολιογράφοι ist schol. *B* die Rede (p. 134); der früheste von ihnen ist Longinus, der späteste gehört dem 14. Jahrhunderte an, denn er citirt bereits den Manuel Moschopulus (schol. p. 99, 30). Im allgemeinen aber sind uns 2 Classen von Scholiensammlungen überkommen, die wir als die Scholia *A* und Scholia *B* bezeichnen wollen.

Die Scholia *A* sind durch folgende Handschriften des Hephästion überliefert: den Cod., welchen Turnebus seiner Ausgabe (Parisiis 1553) zu Grunde legte und aus welchem er zum ersten Male diese Scholiensammlung veröffentlichte, — den Cod. Meermannianus der Bodleianischen Bibliothek, der sich von dem Cod. des Turnebus im Texte des Hephästion sehr wenig, in den Schol. *A* dagegen nicht unwesentlich unterscheidet, — sodann den ebenfalls der Bodleianischen Bibliothek angehörenden Cod. Saibantianus, der in den Scholien ungleich ergiebiger ist als die beiden vorhergenannten. Dazu kommt als vierte die bis jetzt nur sehr fragmentarisch bekannte Darmstadter Handschrift. Die hierin enthaltene Scholiensammlung commentirt das Encheiridion schrittweise mit demselben vorwärts gehend, indem sie zunächst für jedes Capitel eine einleitende Erläuterung gibt und dann einzelne Ausdrücke Hephästions erklärt. Dem ersten Capitel gehen προλεγόμενα voraus, die dem Longinus zugeschrieben werden, aber in ihrer Fassung nach den Handschriften ausserordentlich differiren. Wir haben um so mehr Grund, diese προλεγόμενα ihrem wesentlichen Inhalte nach für ein Werk des L o n g i n zu halten, als Longin auch in den Scholien selber genannt ist, und wir dürfen annehmen, dass die ganze Sammlung auf einen von Longin zum hephästioneischen Encheiridion geschriebenen Commentar etwa in derselben Weise basirt ist, wie die älteren Scholiensammlungen der griechischen Tragiker auf die Commentare des Didymus. Nothwendig muss auch der Commentator, dem noch die sämmtlichen grösseren Werke des Hephästion zu Gebote stehen, in einer nicht allzu späten Zeit gelebt haben, denn schwerlich werden dieselben lange erhalten sein. Wenn es in dem schol. p. 110 heisst: „ὥcτε εἶναι αὐτὸ κατὰ διάcταcιν δηλονότι· οὕτω γὰρ ὁ ἐξηγητής φηcι“, so wird mit dem ὁ ἐξηγητής ebenfalls nur Longin gemeint sein.

Aber schon nicht Alles in den Prolegomena Enthaltene kann aus Longin's Commentare stammen. So wird das schol. Saib. p. 89: „Γνήσιον δέ ἐστι τὸ παρὸν σύγγραμμα Ἡφαιστίωνος πρῶτον μὲν ἐκ τῆς κοινῆς μαρτυρίας τῶν ὑπομνήματα ποιησάντων εἰς αὐτόν“ unmöglich von Longin herrühren können, der doch der früheste Commentator ist. Noch ein anderer älterer Commentator wird genannt, nämlich Orus. Von ihm stammt augenscheinlich auch das schol. über ὑψηρεφὲς δῶ p. 143 vgl. „ὡς ἐν τῇ συντάξει τῆς ὀρθογραφίας ἀκριβέστερον ἐγνώκαμεν“. Als Metriker wird zwar Orus von Suidas nicht genannt, aber seine übrige Schriftstellerei, die sich vorwiegend auf die Prosodie und Orthographie bezieht, harmonirt damit. Mit Orus werden wir bereits auf Konstantinopel verwiesen. Die Schaar der Grammatiker an der dort errichteten ökumenischen Schule mag weitere Scholiographen des Encheiridions geliefert haben. Natürlich verlor der alte Scholienbestand um so mehr an gutem Materiale, durch je mehr Hände er ging, und um so mehr wurde er mit unnützen Bemerkungen versehen. Mit dem zwölften Jahrhunderte muss seine Gestalt so ziemlich abgeschlossen sein, wenn gleich, wie schon oben bemerkt, auch noch die Zeit nach Moschopulus einzelne Zusätze geliefert hat.

Auch in ihrer depravirten Gestalt ist die Scholien-Sammlung eine der wichtigsten Quellen für die Metrik. Ueber vieles finden wir ausschliesslich nur hier Belehrung. Das Werthvolle ist selbstverständlich den Metrikern der vor-aurelischen Zeit entlehnt, und schwerlich ist dies durch andere Commentatoren geschehen als Longinus und Orus. Die meisten Zusätze lieferten die grösseren Werke des Hephästion, die namentlich in demjenigen, was zu den einzelnen Capiteln des Encheiridions als Einleitung hinzugefügt ist, benutzt zu sein scheinen. Auch die an Dichterstellen reiche Partie über die Verkürzung des Diphthongen cap. 1 hat vermuthlich dieselbe Quelle. Eine andere Quelle ist Heliodor. Longin citirt ihn in den Prolegomena; ausserdem aber sind in den Scholien lange Partieen aus ihm wörtlich aufgenommen, namentlich seine Theorieen über die συλλαβαὶ κοιναί (wenn ein schliessender langer Vocal vor folgendem Vocale lang bleibt, cap. 1, — wenn eine auslautende kurze Silbe als metrische Länge gilt, ibid.) und eine interessante Stelle über den Päon —; ferner die Stelle über die ἀπόθεσις μέτρων in dem Scholion des Orus. Weniger scheint Philoxenus benutzt zu sein, welcher in den Proleg. Longin. erwähnt wird. Einem Metriker der frühesten Zeit, dem

die antispastische Messung noch unbekannt war, muss die Stelle über den Dochmius cap. 10, die wir zum grössten Theile bei Etym. magn. s. v. δοχμιακός wiederfinden, entlehnt sein; es ist dieselbe Auffassung, die Quintilian instit. und die Rhythmik des Aristides vertreten. Wir dürfen hoffen, dass der Reichthum des in diesen Scholien Gebotenen durch die Benutzung weiterer Handschriften noch beträchtlich erhöht wird.

Ein mit den Scholien *A* versehenes Exemplar des Encheiridion war die Quelle, nach welcher der Byzantiner Tricha seine durch Furia aus einem Florentiner Codex abgedruckte Metrik zusammengestellt hat. Seitdem uns die Saibantianischen Scholien bekannt geworden sind, ist es ein werthloses Buch geworden, denn einen ganz ähnlichen, aber viel verderbteren Text gewährte die dem Tricha zu Gebote stehende Scholiensammlung. Tricha erläutert die Metrik an frommen christlichen Lobliedern, die er in antiken Metren, aber nach byzantinischen Prosodie-Regeln dichtet, denn jedes α, ι, υ gilt ihm als ἀδιάφορον. Schon vor der durch Furia herausgegebenen grösseren Schrift hat er zwei religiöse Hymnen mit metrischer Erklärung verfertigt, die er mehrfach selber citirt (p. 298 κρητικὸς πούς ὁ καὶ ἀμφίμακρος λεγόμενος ὡς καὶ ἐν ἄλλοις προείπομεν). Der eine davon war in den οἶκοι und κουκούλια der Byzantiner gehalten nach folgendem Schema

bis (⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –) Ἐν ἀφᾱνέσσι βελέμνοις κραδίην μέσην γυναικός
– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –
– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

Er sagt nämlich περὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος p. 290: Περὶ δέ γε τοῦ ἐπιμίκτου ἰδίᾳ διαλάβομεν, ἔνθα καὶ περὶ συμμίκτου ἰωνικοῦ τοῦ ἀπ' ἐλάσσονος. ἔστι δὲ ἡ ἀρχὴ τῶν τοιούτων ἐπῶν αὕτη „Ἐν ἀφανέσσι βελέμνοις". ἐκεῖ γὰρ μετὰ η' στίχους ἰωνικοὺς ἀπ' ἐλάσσονος δύο κεῖνται ἰωνικοί. p. 292 heisst es, die Aeolier hätten die Ionici a maiore mit Ditrochäen gemischt, πῶς δὲ εἴρηται ἰδίᾳ, ἔνθα καὶ περὶ τοῦ διμέτρου ἀπ' ἐλάσσονος ἰωνικοῦ διειλήφαμεν ὡς καὶ ἄνωθεν ἔφαμεν. p. 295 περὶ μὲν οὖν τῶν καθαρῶν τε καὶ ἐπιμίκτων ἀπ' ἐλάσσονος ἰωνικῶν ὁμοῦ καὶ ἐν ἑτέρῳ ποιηματίῳ προειλήφαμεν οὗ ἡ ἀρχὴ „Ἐν ἀφανέσσι βελέμνοις κραδίην μέσην γυναικός". ἐκεῖ γὰρ ἐναλλὰξ ὁ μὲν εἷς καθαρός, ὁ δ' ἕτερος ἐπίμικτος, τῇ τροχαϊκῇ μονοποδίᾳ

προεκκείμενον ἔχων παίωνα τρίτον. — Ein anderer Hymnus war im glykoneischen Anakreonteum gehalten:

Θηρῶν αἰθέριον σκέπας.

Er war mit einer Erklärung der gemischten ἀντισπαστικά verbunden. p. 285 περὶ δέ γε τοῦ κατ' ἀρχὰς εἰς τὰ τέσσαρα τοῦ δισυλλάβου σχήματα τρεπομένου ἀντισπαστικοῦ καὶ ἐπὶ τέλει τὴν ἰαμβικὴν διποδίαν δεχομένου ἰδίᾳ διελάβομεν· καὶ λάμβανε ἐκεῖθεν παραδείγματα τῶν συμμίκτων ἀντισπαστικῶν ἃ καὶ Ἀνακρεόντεια καὶ Γλυκώνεια ὡς ἐκεῖ ἔφαμεν λέγονται· ὧν ἡ ἀρχή ἐστι „θηρῶν αἰθέριον σκέπας". Vgl. auch p. 287, 11.

Auf diese beiden kleinen Werke folgt als drittes das uns vorliegende, unter dem Titel ἐπιμερισμοὶ τῶν ἐννέα μέτρων mit einem vorausgehenden Hymnus auf die ἁγία παρθένος, der die Ueberschrift σύνοψις τῶν ἐννέα μέτρων führt: er ist in den 9 verschiedenen μέτρα πρωτότυπα gehalten, und seine Verse dienen als Beispiele für die betreffenden Capitel der ἐπιμερισμοί; antike Beispiele kommen nicht vor. Diese dritte Schrift des Tricha ist nun ganz und gar eine im Sinne der Byzantiner gehaltene Umarbeitung des Hephästion, auf den öfters verwiesen wird („ὁ Ἡφαιστίων αὐτός" p. 299. 286), ohne ein weiteres Hülfsmittel als einen schlechten Scholientext. Es herrscht eine gewisse Accuratesse in der Anordnung, die für jedes der 9 Metra schablonenmässig wiederholt wird. Zuerst allgemeine Bemerkungen (hierzu geben die Scholien den Stoff) über den Umfang der Metra, über die ἀπόθεσις, über das βαίνεσθαι κατὰ μονοποδίαν oder διποδίαν, dann folgt für jedes Metrum die Aufzählung der μεγέθη vom kleinsten bis zum grössten, nach der Brachykatalexis, Katalexis, Akatalexis, Hyperkatalexis fortschreitend. Bedenken werden bei dem einen oder dem andern Metrum erhoben, ob hier auch die brachykatalektische Auffassung zulässig sei ὡς οἱ πρὸ ἡμῶν μετρικοί φασιν, z. B. beim Päon p. 300, beim Choriambus p. 282. Von der Art des βαίνεσθαι findet sich im Encheiridion nichts gesagt, auch in den Scholien ist es nicht für jedes Metron angegeben, doch war was Tricha sagt aus den Scholien zu entnehmen. Auf p. 281 sagt Tricha: er folge bei den aus πόδες τετρασύλλαβοι bestehenden Metren dem Herodian, dem Hephästion und den Anderen in der Voranstellung des χοριαμβικόν. Die Bemerkung über Herodian wird aus einem uns nicht vorliegenden Scholion stammen. Auch wird Hermogenes citirt; mit diesem hat Tricha wahrscheinlich unmittelbare Bekanntschaft. Alle

übrigen Bemerkungen, die nicht aus dem Encheiridion stammen, sind aus denselben Scholien, welche auch uns vorliegen, entlehnt (p. 292 über Kleomachos, p. 293 über Sotades als Umdichter der Ilias u. s. w.). p. 296 wird Διονύcιοc ὁ ποιητής als Dichter zahlreicher katalektischer Trimetra *ionica a minore* genannt. Ist dies vielleicht ein Missverständniss des hephästioneischen: Διονύcου caῦλαι βαccαρίδεc? Es wäre dies kein grösseres, als wenn Tricha aus dem zum Pherekrateum ἄνδρεc πρόcχετε τὸν νοῦν (Heph. 287) hinzugefügten Scholion „ἐκ Κοριαννοῦc“ auf p. 33 vom Pherekrateum Folgendes sagt: πολλῷ δὲ αὐτῷ κέχρηται καὶ ἡ ποιήτρια Κορίννη. Auf solche Unwissenheit muss man sich bei den Byzantinern gefasst machen. In die ärgste Verlegenheit aber kommt Tricha beim ἰωνικὸν ἀνακλώμενον p. 297. Er schreibt aus den Scholien mehrere Erklärungen ohne Sinn und Verstand ab, setzt aber hinzu: τί μέντοι τὸ κύριόν ἐcτιν ἀνακλώμενον ἐν τοῖc κατ' ἀντιπάθειαν μεμιγμένοιc ἔπεcιν ἐροῦμεν. Er will also noch einen vierten Hymnus in einem Metron ἐπιωνικόν oder ἐπιχοριαμβικόν schreiben und bis dahin die vollständige Erklärung von ἀνακλώμενον aufsparen. Der wohlweise Tricha weiss nicht, dass das Metrum, in welchem er seinen ersten Hymnus geschrieben, eben das ἰωνικὸν ἀνακλώμενον ist und dass die dort hinzugefügte Erklärung bereits Alles abgethan hat. Wie wenig ihm aber die ionische Messung jener Verse aus dem Herzen gekommen sein mag, verräth sich in der p. 296 über diesen Vers gemachten Bemerkung: ποδίζεται δὲ τοῖc νεωτέροιc διὰ τὸ caφέcτερον οἶμαι ἄλλωc ἥπερ ἔφαμεν· ἐξ ἀναπαίcτου γὰρ καὶ δύο ἰάμβων καὶ μιᾶc κοινῆc cυλλαβῆc τοῦτο μετροῦcιν οἱ νῦν. Dies ist die vulgäre byzantinische Messung. Auf welche Weise er es zu Stande gebracht haben mag, bei seinem vierten Hymnus in die Erläuterung des μέτρον κατ' ἀντιπάθειαν μικτόν das ἀνακλώμενον hineinzuziehen, können wir nicht sagen, denn wir besitzen diese Schrift nicht; vermuthlich ist die Ankündigung desselben nur eine Ausrede für seine Verlegenheit. Dagegen besitzen wir von Tricha eine Epitome, die er selber aus seinen ἐπιμεριcμοὶ τῶν ἐννέα μέτρων gemacht hat. Denn als solche haben wir den kleinen Tractat aufzufassen, den zuerst Furia unter der handschriftlichen Ueberschrift „Τοῦ ἡρωικοῦ τόμοι“, die nicht hierher gehört, herausgegeben hat. Der Anfang fehlt; es sind bloss die Excerpte aus den 7 letzten der ἐννέα μέτρα erhalten. Die Sätze, welche dem Verfasser besonders wissenswürdig

erscheinen, hat er ausgezogen, meist mit ὅτι beginnend. Dass Tricha selber es ist, welcher den Auszug angefertigt, geht aus Folgendem hervor. In den ausführlicheren ἐπιμερισμοί p. 296, 7 ist bei dem ἰωνικὸν μικτόν auf die „προκείμενα τρία ἔπη" des dieser Schrift vorgesetzten Gedichtes auf die ἁγία verwiesen; die ἐπιτομή p. 295 führt statt der Beispiele aus der ἁγία die Verse an:

κραδίην μέσην γυναικός.
ἔδραμον δύσοιστον οἶμον.

Der erste dieser Verse und vermuthlich auch der zweite gehört dem Hymnus an, welchen Tricha zur Erläuterung der ἰωνικὰ ἐπίμικτα geschrieben (vgl. S. 192). Nun ist es durchaus nicht auffallend, dass dem Tricha beim Anfertigen eines Auszuges seiner ἐπιμερισμοί diese Verse eines früher von ihm geschriebenen Hymnus in den Sinn kommen, schwerlich aber würde ein anderer Epitomator den Text der ἐπιμερισμοί verlassen haben.

Noch ein anderer Byzantiner, nämlich Johannes Tzetzes, hat eine Umarbeitung des Hephästion für nöthig gehalten. Fügt Tricha statt der von Hephästion gegebenen Beispiele selbstgedichtete Verse hinzu, so versificirt Tzetzes den hephästioneischen Text in byzantinischen Metren. Es ist kaum etwas Anderes darüber zu sagen, als dass ihm ein schlechterer Text vorliegt als dem Tricha. Tricha folgt bei dem ἀναπαιστικόν den guten Handschriften (dem Cantabrig., Meermann.) des Hephästion, wenn er schreibt p. 275 κατὰ πᾶσαν χώραν δέχεται ἀνάπαιστον καὶ σπονδεῖον, σπανίως δὲ καὶ προκελευσματικὸν ὅς ἐστιν ἐκ τεσσάρων βραχέων καὶ δάκτυλον („τὸ δὲ ἀναπαιστικὸν κατὰ πᾶσαν χώραν δέχεται σπονδεῖον, ἀνάπαιστον, σπανίως δὲ καὶ προκελευσματικόν, παρὰ δὲ τοῖς δραματοποιοῖς καὶ δάκτυλον"). Tzetzes (Cram. Anecd. Ox. III p. 311) schiebt vor καὶ δάκτυλον noch denselben Zusatz καὶ ἴαμβον ein, der sich in den Handschriften der schlechteren Klasse findet (Cod. der ed. Florentina 1526, Norfolc., Harlej., den drei Barocciani u. s. w.). Ebenso lesen auch die unten zu nennenden Byzantiner des 14. Jahrhunderts, welche den Hephästion excerpiren. Sollte man nicht gerade in Tzetzes den Urheber jener schlechten Lesart und sonach den Stammvater der zweiten Handschriftenklasse vermuthen? Denn dass er den Hephästion herausgegeben, lässt sich von diesem unermüdlichen Editor bei seinem Interesse für Metrik nicht anders erwarten. Darf man eine weitere Vermuthung an jene Thatsache anknüpfen, so würde Tricha älter als Tzetzes sein, also vor dem 12. Jahrhunderte gelebt haben.

§ 18.

Die hephästioneischen Scholia B. Die späteren Byzantiner. Die Darstellungen de pedibus und de heroo bei den Römern.

Ein ganz anderes Aussehen als die erste hat die zweite Scholien-Sammlung, die in vielfach abweichender Form fast durch alle hephästioneischen Handschriften (auch diejenigen, welche die Scholia *A* enthalten) überliefert wird. Sie verbreitet sich nur über die acht ersten Capitel des Encheiridion (von der ποσότης συλλαβῶν bis zum anapästischen Metrum) und gibt nicht einen fortlaufenden Commentar zu Hephästions Werken, sondern gewissermassen nur Einleitungen zu den hephästioneischen Capiteln. Wir haben in ihr drei verschiedenartige Bestandtheile zu unterscheiden:

A. Excerpte aus dem Encheiridion. Sie erstrecken sich über die hephästioneischen Capitel περὶ ἰαμβικοῦ, περὶ τροχαϊκοῦ, περὶ δακτυλικοῦ, περὶ ἀναπαιστικοῦ und sind etwa in der Weise des Tricha gehalten. Die Hauptsache bildet eine Aufzählung der verschiedenen brachykatalektischen, katalektischen, akatalektischen, hyperkatalektischen Dimetra, Trimetra, Tetrametra u. s. w., vom kleineren Megethos zum grösseren fortschreitend. Die Beispiele sind fast sämmtlich die hephästioneischen, aber häufig so gewählt, dass irgend ein längerer Vers genommen und von diesem beliebig abgeschnitten wird, je nachdem er als Trimeter, Dimeter u. s. w. fungiren soll. Die Scholien zum 6. und 8. Capitel des Encheiridion (Trochäen, Anapästen) bestehen lediglich aus einem solchen Excerpte; im 5. und 7. Capitel (Iamben, Dactylen) folgt den Excerpten jedesmal noch eine weitere Partie anderer Herkunft. Offenbar aber haben die Excerpte einst unter sich eine Einheit gebildet, ohne dass diese weiteren Elemente dazwischen standen. Das sehen wir deutlich an dem Excerpte des 5. Capitels. Es schliesst: Καὶ περὶ ἰαμβικοῦ τοσαῦτα (p. 151); es kann also ursprünglich nicht die Partie Ἔτι περὶ ἰαμβικοῦ gefolgt sein, sondern es muss sich unmittelbar das Excerpt aus dem Capitel περὶ τροχαϊκοῦ daran angeschlossen haben. Wir dürfen einen über alle Capitel des Encheiridion sich erstreckenden Auszug voraussetzen, von dem es mehr als wahrscheinlich ist, dass er noch jetzt in unedirten Handschriften vorhanden ist.

B. **Partieen neueren Ursprungs, welche die Metropöie der byzantinischen Dichter behandeln.** Hierher gehört der Schluss des Capitels von den Iamben mit der Ueberschrift „περὶ τοῦ Ἀνακρεοντείου"; ferner ist Manches aus der Mitte dieses Capitels, welche die Ueberschrift Ἔτι περὶ τοῦ ἰαμβικοῦ trägt, und aus dem Capitel von den Dactylen der Schluss Περὶ τοῦ ἐλεγείου hierher zu rechnen.

C. **Partieen älteren Ursprungs, die nicht aus dem Encheiridion excerpirt sind.** Hierher gehört das 1. Cap. über die κοιναὶ συλλαβαί, das 2. Cap. περὶ συνιζήσεως, das 3. Cap. περὶ ποδῶν, — von dem kurzen 4. Cap. über die Arten der ἀπόθεσις lässt sich kaum etwas sagen —, im 5. Cap. unter der Ueberschrift Ἔτι περὶ τοῦ ἰαμβικοῦ die Unterscheidung des tragischen, komischen, satyrdramatischen Trimeters, im 7. Cap. die Darstellung des Hexameters mit der Ueberschrift Ἔτι περὶ τοῦ αὐτοῦ.

Folgendes möge die verschiedenartige Herkunft der einzelnen Bestandtheile übersichtlich machen:

Cap. 1.	(περὶ κοινῆς συλλαβῆς) p. 114	C
Cap. 2.	περὶ συνιζήσεως p. 121	C
Cap. 3.	περὶ ποδῶν. περὶ ἐπιπλοκῆς. περὶ σχημάτων p. 126	C
Cap. 4.	(περὶ ἀποθέσεως μέτρων) p. 144	C
Cap. 5.	περὶ ἰαμβικοῦ p. 148	A
	ἔτι περὶ ἰαμβικοῦ p. 151	B. C
	περὶ τοῦ ἀνακρεοντείου p. 153	B
Cap. 6.	περὶ τροχαϊκοῦ p. 158	A
Cap. 7.	περὶ δακτυλικοῦ p. 163	A
	ἔτι περὶ τοῦ αὐτοῦ p. 165	C
	περὶ τοῦ ἐλεγείου p. 171	B. C
Cap. 8.	περὶ τοῦ ἀναπαιστικοῦ p. 177	A

Bevor wir auf die nähere Erörterung eingehen, muss zunächst auf das interessante Factum aufmerksam gemacht werden, dass sämmtliche Schriften der byzantinischen Metriker ausser denen des Tricha und Tzetzes und den byzantinischen Scholien zu den alten Dichtern mit den Schol. *B* auf das nächste zusammenhängen. In ihnen ist das in den Scholien Enthaltene meist wörtlich abgeschrieben, in den meisten nur ein Theil desselben, in manchen aber mit Zusätzen, von denen wir im allgemeinen annehmen dürfen, dass sie, insofern sie nicht Excerpte aus dem

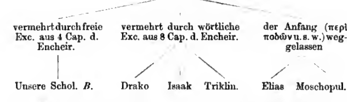
Encheiridion sind, in einer vollständigeren Fassung der Scholiensammlung als der uns vorliegenden enthalten waren. Diese Doppelgänger der Schol. *B* sind die S. 136. 137 genannten Byzantiner: der Pseudo-Drako, der von Gaisford aus einem Harleianer Cod. herausgegebene Anonymus (— wir können den ersteren Manuel Moschopulus, den zweiten Triklinius nennen —), Isaak Monachus, der Anonymus Ambrosianus, Elias Monachus, eine kleinere von Titze dem Manuel Moschopulus zugewiesene Schrift und die kurzen Aufsätze, die den Namen des Herodian und Plutarch tragen.

Unter ihnen stimmen der Pseudo-Drako, Isaak Monachus und Triklinius darin überein, dass jeder zu demjenigen, was in den Scholien enthalten ist, einen Schluss hinzufügt, welcher Excerpte aus dem Encheiridion enthält. Von jedem der die πρωτότυπα behandelnden Capitel des Encheiridion mit Ausnahme des Cap. περὶ δακτυλικοῦ ist der Anfang wörtlich ausgeschrieben, statt dessen aber dasjenige, was die Schol. *B* in freierer Weise aus Hephästion excerpirt haben (die S. 197 mit A bezeichneten Partieen) weggelassen. Dies wird wohl ein Zeichen sein, dass diese Partieen A erst später zu dem übrigen Theile der Scholien hinzugekommen sind. Weiter ist noch hinzuzufügen, dass Pseudo-Drako, Isaak und Triklinius in demjenigen, was sie aus Hephästion excerpiren (von einigen ganz unbedeutenden Sachen abgesehen) genau mit einander übereinstimmen, es kann also nicht ein jeder selbstständig für sich diese Excerpte gemacht haben, sondern alle drei müssen aus einer gemeinsamen Quelle schöpfen. Triklinius hat sich dann noch die Mühe gegeben, zu dem aus jedem Capitel des Encheiridions Excerpirten Beispiele aus Pindar hinzuzufügen und schliesslich noch eine Notiz über die Asynarteten zu bringen: es ist dies ein freieres Excerpt des hephästioneischen Capiteis περὶ ἀσυναρτήτων.

Elias und Titze's Moschopulus*) lassen sämmtliche Excerpte aus Hephästion bei Seite, sowohl die der Schol. *B* wie die der drei vorher genannten Byzantiner, sie lassen ferner aus, was sich auf die Silben und die Tacte bezieht, und bringen

*) Nach einer Mittheilung Studemunds gibt die Königsgrätzer Handschrift, aus welcher Titze diesen kleinen Tractat veröffentlicht hat, für die Autorschaft des Moschopulus keinen Anhaltspunct, da dort jede Ueberschrift fehlt.

nur dasjenige, was die Schol. *B* aus den Quellen C und B περὶ ἰαμβικοῦ, περὶ δακτυλικοῦ, περὶ ἐλεγείου und περὶ ἀνακρεοντείου enthalten. Auch sie müssen wieder eine gemeinsame Quelle haben. Hieraus ergibt sich Folgendes:



Wir können nunmehr die Excerpte aus Hephästion unberücksichtigt lassen und uns dem übrigen in jenen Metrikern enthaltenen Materiale zuwenden. In der Anordnung desselben weichen sie vielfach von einander ab, wir legen in dem Folgenden die in den Schol. eingehaltene Ordnung zu Grunde.

1. Περὶ ποσότητος συλλαβῶν.

Was die Schol. *B* dem ersten Capitel des Encheiridion hinzufügen, betrifft lediglich die drei von dem „τεχνικός" d. i. Hephästion aufgestellten Arten der συλλαβὴ κοινή. Zuerst werden kürzlich die drei Arten aufgeführt: die μακρά vor folgendem Vocal, die βραχεῖα vor Muta *cum liquida* und die auslautende βραχεῖα. Dann sollen die 10 τρόποι folgen, in denen die auslautende βραχεῖα als Länge gebraucht wird. Von diesen 10 sind aber nur die vier ersten genannt. Seitdem die Schol. des Cod. Saibant. bekannt sind, wissen wir, dass diese 10 τρόποι aus der Scholiensammlung *A* stammen, in welcher sie alle 10 enthalten sind. Nur wenig ist in den Schol. *B* am Ausdrucke geändert. Wir wissen aus den Schol. *A* nun auch noch weiter, dass die 10 τρόποι aus Heliodor ausgezogen sind, und so findet sich hier in den Schol. *B* ein freilich anderweitig genauer bekanntes Fragment aus Heliodor.

Genau die nämliche Partie der Schol. *B* über die συλλαβὴ κοινή treffen wir nun auch im Pseudo-Drako p. 5, 11—9, 2 Herm. ohne irgend welche Abweichung. Ihr geht nach einem Vorworte an den Sohn Poseidonius eine kurze Classification der Stoicheia und eine noch kürzere Definition der συλλαβή, βραχεῖα und κοινή

voraus. Dies mag der Pseudo-Drako selbst gemacht haben, aber von p. 5, 11 an hat er wörtlich abgeschrieben aus den hephästioneischen Schol. *B* und zwar so rücksichts- und gedankenlos, dass er den, auf Hephästion sich beziehenden Satz: Τρεῖς δὲ λέγει παραφυλακὰς ἔχειν κτλ. ausschreibt, ohne ein Wort zu verändern, obwohl das λέγει (sc. Ἡφαιστίων) im Zusammenhange des Pseudo-Drako völlig unverständig und sinnlos ist. — Hierauf schaltet der Pseudo-Drako einen Abschnitt über die Prosodie ein von 9, 8—123, der über die Hälfte des ganzen Buches einnimmt, zuerst in alphabetischer Ordnung (περὶ χρόνων κατὰ στοιχεῖον), dann von p. 106 an die Prosodie der *pronomina*, *adverbia*, *verba*, *nomina*, am Ende wieder ein alphabetisches Verzeichniss p. 117 ff. Aus diesem letzteren gibt der letzte Redacteur der Schol. *A* (p. 99) einen Auszug und der cod. Meermannianus citirt hierbei den Pseudo-Drako unter seinem wirklichen Namen Κύριος Μανουὴλ ἐν τῷ καλουμένῳ πρώτῳ. Bei keinem anderen griechischen Metriker ist die Lehre von der Prosodie in die Darstellung der Metrik aufgenommen.

Im Abschnitte vom Hexameter gibt Pseudo-Drako p. 147 unter der Ueberschrift: περὶ κοινῆς συλλαβῆς τεχνολογικῶς eine zweite Darstellung der von Hephästion aufgeführten 3 τρόποι κοινῆς. Es ist nichts als eine geschwätzige Umschreibung. — Anonymus Harleian. bespricht die συλλαβὴ μακρά, βραχεῖα und κοινή sehr kurz p. 321, 10—25 Gaisf. Bemerkenswerth ist nur die Mittheilung der von ihm aufgebrachten Silbenzeichen, durch die sich der in der Harleianischen Handschrift nicht genannte Verfasser als Triklinius zu erkennen gibt; vgl. S. 136. 137.

2. Περὶ συνιζήσεως.

Die Schol. *B* p. 121 erweitern die von Hephästion aufgeführten Fälle der Synizesis. In der Saibantianischen Handschrift ist noch der Satz hinzugefügt, dass auch drei Vocale eine Synizesis erleiden könnten. Dies sage Heliodor in der εἰσαγωγή d. i. im Encheiridion. Auch diese Partie wird gleich dem über die κοινὴ συλλαβὴ in den Schol. *B* Enthaltenen aus den Schol. *A* stammen, obwohl sich in der uns vorliegenden Fassung derselben keine Parallele dafür findet. — Sehr verwandt ist die Darstellung der Synizese, welche Furia p. 81—84 als zur Schrift des Elias gehörig aus einem cod. Laurent. 56, 16 und einem cod. Venet. 483 mitgetheilt hat. Dies ist genau dieselbe Partie, welche er schon

p. 71—73 aus einem anderen Florentiner Cod. hat abdrucken lassen, nur dass hier der Anfang fehlt. Zur Schrift des Elias gehört sie nicht; sie bildet vielmehr mit dem von p. 84—86 Folgenden περὶ ἐπῶν χωλῶν ein von Elias unabhängiges Excerpt aus einer Sammlung der Schol. *B*, vgl. die Unterschrift: Τέλος σὺν θεῷ περὶ συνιζήσεως καὶ περὶ χωλαινόντων ἐπῶν. Das Citat aus Heliodor bei der Synizese fehlt hier, dagegen ist Heliodor am Ende der χωλαίνοντα ἔπη citirt. Vgl. unten unter Nr. 5 περὶ ἡρῴου.

Aus gleicher Quelle ist, was Pseudo-Drako p. 145, 16—147, 4 und Triklin. p. 320, 12—321, 9 über die Synizese darbieten. Es ist unnöthig dies weiter auszuführen.

3. Περὶ ποδῶν.

Gehen die vorhergenannten Abschnitte der Schol. *B* auf eine vollständigere Sammlung der Schol. *A*, also in letzter Instanz auf eines der alten ὑπομνήματα zum Encheiridion zurück, so lässt sich dies auch von demjenigen sagen, was die Schol. *B* p. 126 ff. in dem Abschn. περὶ ποδῶν überliefern. Denn hier berufen sie sich geradezu auf die σχολιογράφοι, unter denen natürlich keine anderen als die σχολιογράφοι zum Encheiridion verstanden werden können; p. 134: Τῶν δὲ τετρασυλλάβων μνείαν οἱ σχολιογράφοι οὐκ ἐποιήσαντο· διὸ τοῦτο οὐδὲ ἡμεῖς πολλὰ περὶ αὐτῶν φιλοκρινοῦμεν. Dasselbe gilt hiernach auch von den entsprechenden Darstellungen der übrigen Byzantiner, die hier den Inhalt der Schol. *B* in einer bald mehr, bald weniger verkürzten Fassung geben. Am wenigsten verkürzt ist sie bei Pseudo-Drako p. 127—133.

Dass diese ganze Darstellung περὶ ποδῶν ursprünglich in der auf die alten ὑπομνήματα sich stützenden Scholiensammlung gestanden, wird um so wahrscheinlicher, als der Anfang derselben auch in demjenigen, was die uns erhaltenen Schol. *A* zum dritten Capitel des Hephästion hinzufügen, enthalten ist. Man vergleiche die beiden Schol. *A* „πούς ἐστι ποιῶν ἢ ποσῶν σύνθεσις συλλαβῶν κτλ.“ p. 124 und „Ἐνταῦθα περὶ τῶν ποδῶν βούλεται διαλαμβάνειν κτλ.“ p. 123. Dass insbesondere das letztere Scholion in einer älteren Fassung der Scholiensammlung nicht da abgebrochen war, wo es in unserer Sammlung aufhört, sondern sich noch specieller über die πόδες verbreitete, ergibt sich aus dem Fragmente περὶ ποδῶν, welches Furia p. 70 aus dem Cod. Florent. des Tricha hat abdrucken lassen. Der Anfang stimmt gänzlich

mit dem genannten Schol. *A* überein; dann wird hier in der Berechnung der πόδες, ganz in der Weise wie dies in den Schol. *B* περὶ ποδῶν ausgeführt ist, weiter fortgefahren.

Nicht unbemerkt darf die grosse Differenz bleiben, welche in dem Cap. περὶ ποδῶν zwischen den Handschriften der Schol. *B* besteht. Der Cod., aus welchem die ed. Florent. die Schol. abgedruckt hat, gehört der schlechteren handschriftlichen Klasse an. Mit ihm stimmt auch der Cod. des Turneb. in allem Wesentlichen überein. Eine durchaus andere Fassung aber zeigen die Schol. im Cod. Saibant. Hier weicht einmal die Anordnung ab, sodann aber ist das meiste viel ausführlicher. Es ist unverzeihlich, dass gerade an dieser Stelle die Mittheilungen Gaisford's unvollständig sind. Einen Ersatz finden wir in dem Anonymus Ambrosianus, dessen Darstellung περὶ ποδῶν eine so durchgehende Uebereinstimmung mit den Schol. Saibant. zeigt, dass der Librarius dieses ambrosianischen Tractates (denn etwas anderes als ein Librarius ist er nicht) die Scholia Saibantiana so lange repräsentiren muss, bis jemand eine neue Vergleichung dieser Handschrift unternimmt*).

An die Darstellung der πόδες schliessen die Schol. *B* die ἐπιπλοκή an. Hephästions Encheiridion sagt nichts von ihr, doch ist zu denken, dass seine ausführlicheren Schriften dies Capitel, welches bei Heliodor eine so grosse Bedeutung hat, nicht unberücksichtigt liessen. Die Scholia *A*, namentlich die Saibantianischen, haben die ἐπιπλοκή zur Erläuterung des hephästioneischen Capitels περὶ ποδῶν vielfach herbeigezogen, in den alten ὑπομνήματα war sie also an dieser Stelle behandelt. Ebendaher wird auch die ἐπιπλοκή der Schol. *B* entleimt sein, obwohl die hier uns vorliegende ausserordentlich wortreiche Fassung von der ursprünglichen Darstellung der ὑπομνήματα durchaus verschieden sein muss. Sehr verkürzt ist, was Pseudo-Drako p. 125 und Triklinius p. 318 Gaisf. aus derselben Quelle über die ἐπιπλοκή mittheilen.

Der ἐπιπλοκή folgen in den Schol. *B* p. 140 die σχήματα des Hexameter und Trimeter. Sie können in der Quelle nicht an die-

*) Der zweite Band der Scriptores metrici Graeci wird den Text des Anonymus Ambrosianus vollständig enthalten.

ser Stelle gestanden haben. Ueber die entsprechenden Darstellungen bei den übrigen Byzantinern s. unten Nr. 5.

Diese aus den hephästioneischen „cχολιογράφοι" fliessenden Darstellungen der πόδεc bei den Byzantinern erhalten nun noch ein ganz besonderes Interesse durch ihre Verwandtschaft mit den Darstellungen der *pedes* bei den römischen Metrikern. Es ist dieselbe so gross, dass irgend ein römischer Metriker, der den übrigen als Grundlage dient, geradezu die Quelle, aus der jene Griechen schöpfen, übersetzt haben muss. Dies zeigt sich vor Allen bei Diomedes *de pedibus* p. 425—439. Er beginnt wie die Schol. *B* (und *A*) mit der Definition des *pes*, wobei die ἄρcιc und θέcιc nicht vergessen ist, und mit der Eintheilung der *pedes* nach der Silbenzahl und nach den Kategorieen der *pedes simplices* (der πόδεc ἁπλοῖ in den Schol.) und *duplices* (cύνθετοι). Nach diesen folgt die Aufzählung der *simplices*, d. i. der zwei- und dreisilbigen. Ehe von da zu den viersilbigen übergegangen wird, wird von dem Anonym. Ambros., welcher von allen metrischen Schriften der Griechen die vollständigste Darstellung der πόδεc gibt, die Theorie der Tactarten und Tacttheile eingeschaltet. Dieselbe Einschaltung treffen wir an dieser Stelle auch in der Darstellung des Diomedes; es wird hier jene Theorie genau in derselben Weise ausgeführt mit ihrer höchst merkwürdigen, von der Auffassung der Rhythmiker so sehr abweichenden Eigenthümlichkeit, dass in jedem πούc ohne Rücksicht auf den Ictus der erste Tacttheil als ἄρcιc, der zweite als θέcιc aufgefasst wird. Erst nach dieser Einschaltung werden die *pedes compositi* oder *duplices* behandelt und zwar zunächst die viersilbigen. Es folgen dann noch die fünfsilbigen, genannt *heteroploci*. Ebenso auch in dem Anonymus Ambrosianus, der den fünfsilbigen auch noch die sechssilbigen hinzufügt. Die Aufzählung der sechssilbigen aber fehlt bei Diomedes. Nicht zu übersehen ist, dass nach Diomed. p. 425 fin. ausser den zwei-, drei-, viersilbigen bloss noch der 32 fünfsilbigen Erwähnung geschieht, während späterhin p. 434 auch von den 64 sechssilbigen die Rede ist. Ebenso wird Schol. *B* im Anfange p. 127 die Silbenzahl des πούc nur bis zur Zahl fünf ausgedehnt, p. 129 ist aber auch von den 64 ἑξαcύλλαβοι die Rede.

Was bei dieser Anordnung der πόδεc nun besonders auffällt, ist dies, dass die Theorie von den Tactarten und der ἄρcιc und θέcιc in beiden Darstellungen nicht etwa den πόδεc

vorausgeschickt oder am Ende hinzugefügt ist, sondern an derselben Stelle in der Mitte eingeschaltet ist. Dies kann nicht zufällig sein, namentlich bei der genauen Uebereinstimmung der in dieser Einschaltung gegebenen Theorie. Wir können uns dies nur so denken, dass schon eine gemeinsame Quelle diese Anordnung gegeben, deren letzte Ausläufer auf der einen Seite die lateinische Darstellung des Diomedes, auf der anderen Seite die byzantinische Darstellung ist.

Die Gemeinsamkeit der Quelle wird nun vollständig durch das bestätigt, was beiderseits von den πόδες im Einzelnen gesagt ist. Hierbei haben wir natürlich abzuscheiden, was der lateinische Metriker von einem angeblichen italischen Ursprunge derselben mittheilt (der Pyrrhichius wird mit Bellona, der Spondeus mit Numa Pompilius und den Saliern, der Iambus mit Liber, Mars, den *prisci Apuli* und ihrem *dux Daunius* in Zusammenhang gebracht). Scheiden wir dies ab, so ist das diomedische Capitel *de pedibus* eine Uebersetzung desselben griechischen Textes zu nennen, aus welchem die Schol. *B*, insbesondere die Saibantiana, und der Anonym. Ambros. geschöpft ist. Selbst griechische Ausdrücke des Originals haben sich in der lateinischen Darstellung des Diomedes erhalten: *trochaeus ... dictus* ἀπὸ τοῦ ἐπιτρέχοντας λέγειν. *anapaestus ... dictus* παρὰ τὸ ἀναπαίειν κατὰ τὸ ἀνάπαλιν ἀντικρούειν πρὸς τὸν δάκτυλον.

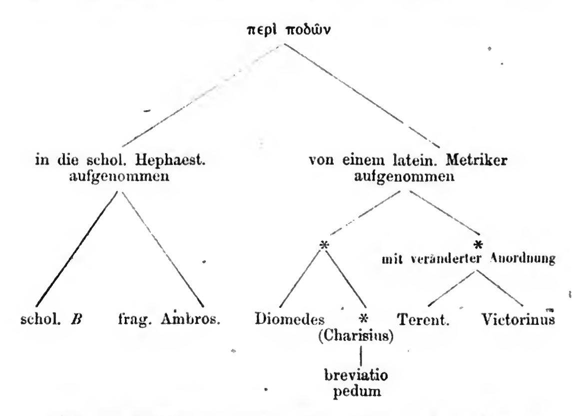
Eine ganz ähnliche Darstellung wie die des Diomedes ist die anonyme ***breviatio pedum*** p. 304 Gaisf. Sie ist eine sehr starke Verkürzung des von Diomedes Gesagten, aber das in ihr Enthaltene stimmt genau mit Diomedes überein, vor Allem auch die Beispiele zu den einzelnen *pedes* (nur selten z. B. beim Proceleusmaticus, Ionicus a maiore, Antispast ist ein anderes Beispiel gewählt). In sehr wenig Puncten hat sie etwas vor Diomedes voraus, beim Amphibrachys: *hunc alii mesiten, alii stolan* (?) *appellaverunt*, bei Ditrochäus: *qui et dichorius*, beim Tribrachys: *Cicero enim de oratore etiam trochaeum appellavit.* Sie steht auch dadurch mit Diomedes in dem nächsten Zusammenhange, dass sie neben diesem die einzige Schrift ist, in welcher die *pedes pentasyllabi* aufgezählt werden. Hier aber gehen die Darstellungen weiter auseinander als in dem vorausgehenden, denn es fehlen in der *breviatio* die bei Diomedes vorkommenden Namen der *pentasyllabi*, die Anordnung ist eine andere und endlich sind auch die *hexasyllabi* aufgeführt, auf welche Diomedes

nicht weiter eingeht. Wir werden wohl nicht annehmen können, dass die *breviatio* der Schrift des Diomedes entnommen ist. Man pflegt sie gewöhnlich als die des Cäsius Bassus zu bezeichnen, doch gibt die handschriftliche Ueberlieferung, so weit sie bis jetzt bekannt, schwerlich ein Recht dazu. Dass Diomedes in einem anderen Theile seiner Metrik, der auf einer ganz anderen Quelle als die in Rede stehende Partie beruht*), aus der Metrik des Cäsius Bassus häufige Citate bringt, kann hier nicht in Anschlag gebracht werden. Eher sollte man bei der *breviatio* an einen Auszug aus Charisius denken, der in dem, was sonst von ihm vorliegt, der stete Doppelgänger unseres Diomedes ist.

Zwei andere nah verwandte Darstellungen *de pedibus* sind die des Terentianus Maurus v. 1335—1577 und die des Marius Victorinus p. 55—65. Die Beispiele sind bei beiden grösstentheils die nämlichen und ebenso ist die Anordnung des Stoffes dieselbe. Sie ist darin von der griechischen Quelle und Diomedes abweichend, dass von der ἄρcις und θέcις und den durch sie bedingten Tactarten nicht in der Mitte zwischen den drei- und viersilbigen *pedes* gehandelt wird, sondern dass je zwei einander entsprechende *pedes* (z. B. Iambus und Trochäus, Dactylus und Anapäst) zusammen behandelt und schliesslich für diese beiden die ἄρcις und θέcις nebst dem Rhythmengeschlechte angegeben wird. So ist es wenigstens bei den *simplices pedes*, d. i. den *disyllabi* und *trisyllabi*. Am Ende der *simplices* heisst es in beiden Quellen, dass durch ihre Auflösung zusammengesetzte Tacte entstehen. Dann werden die zusammengesetzten viersilbigen behandelt, ohne dass hier bei den einzelnen das Rhythmengeschlecht angegeben wird. Erst am Ende redet Terentianus Maurus im Zusammenhange von der ἄρcις und θέcις der viersilbigen. Hiermit schliesst Terentianus seine Darstellung. Bei Marius Victorinus folgt noch eine allgemeine Uebersicht der Theorie der *pentasyllabi* und *hexasyllabi* (etwa wie in den Schol. *B*). Was Terentianus Maurus im einzelnen von den *pedes* sagt, das findet sich mit wenigen Ausnahmen (wie die doppelte Bedeutung von *bacchius* und *antibacchius*, der beim Proceleusmaticus angeführte Vers, die cυνάφεια bei dem Ionicus) auch bei Marius

*) Ein Beweis dafür ist die in der späteren Partie vorkommende Bedeutung des *bacchius* und *palimbacchius*, welcher die Angabe des Cap. *de pedibus* entgegengesetzt ist.

Victorinus. Im übrigen ist dieser viel reichaltiger, fast so reichhaltig wie Diomedes. Einzelnes hat er sogar vor Diomedes voraus. Kaum aber kommt bei ihm sogar nur eine einzige Notiz vor, der wir nicht in den Schol. Heph. begegneten. Was er von der παραύξηcιc der *pedes* sagt (es ist ihm unter den lateinischen Metrikern eigenthümlich), findet sich zwar nicht in unseren Schol. *B*, wohl aber ist davon in unseren Schol. *A* die Rede (p. 124, 25: τρεῖc δὲ παραυξήcειc ἔχουcιν οἱ διcύλλαβοι ἀπὸ διχρονίαc μέχρι τετραχρονίαc), und ohne Zweifel waren diese παραυξήcειc in einer ursprünglicheren Fassung der Schol. weiter ausgeführt. Hiernach wird man nicht annehmen können, dass die von Marius gegebene Darstellung aus Terentianus geschöpft sei, und hat auch keinen Grund zu der Annahme, dass Marius die Darstellung des Terentianus und dessen Beispiele zu Grunde legt, und zu dieser Grundlage etwa aus Diomedes oder einem anderen Metriker, wohl gar dem griechischen Original, woraus die Angaben des Diomedes und Terentianus stammen, das Uebrige hinzugefügt habe. So viel steht fest, dass irgend ein lateinischer Metriker das griechische Original benutzt hat, aus welchem die byzantinische Darstellung der πόδεc fliesst. Auf diesem Wege ist die dort gegebene verkehrte Auffassung der Wörter ἄρcιc und θέcιc, welche von wenig Vertrautheit mit der Rhythmik zeugt, zu den lateinischen Metrikern gekommen. Jener lateinische Metriker muss älter als Terentianus Maurus sein, also spätestens dem dritten Jahrhunderte angehören. Aus diesem Jahrhunderte datiren die frühesten Scholien zu Hephästion, denn in diesem Jahrhunderte lebt Longinus. Wir brauchen nun aber keineswegs anzunehmen, dass jener lateinische Metriker aus einem ὑπόμνημα zum hephästioneischen Encheiridion geschöpft habe, denn wir finden sonst bei den lateinischen Metrikern kaum eine einzige Spur, dass sie das Encheiridion benutzen; viel einfacher ist die Annahme, dass jener lateinische Metriker sich für die Darstellung der *pedes* zu dem griechischen Originale gewandt habe, aus welchem Longin oder Orus oder ein anderer cχολιογράφοc zum hephästioneischen Capitel περὶ ποδῶν jene Zusätze hinzugefügt, welche uns durch die spätere Scholiensammlung, durch das frag. Ambrosian. und andere byzantinische Schriften mehr oder weniger verkürzt überkommen sind.



Die den Byzantinern (frag. Ambros.; Schol. *B* Saibant.) und zugleich dem Diomedes gemeinsame Anordnung (S. 203) muss die ursprüngliche sein, die hiervon abweichende Anordnung bei Terentianus und Victorinus kann erst auf lateinischem Boden entstanden sein. Damit verliert die Ueberlieferung der letzteren natürlich durchaus nicht an ihrem Werthe. Im Allgemeinen hat sich das Original am vollständigsten bei den Byzantinern erhalten. Hier sind namentlich zahlreiche Beispiele aus den alten Dichtern bewahrt, welche der Vf. den einzelnen πόδες hinzugefügt hatte: Verse aus Archilochus, Callimachus, Sophokles (aus Thamyris u. a.), Euripides. Einige dieser Beispiele wird auch der lateinische Metriker aufgenommen und durch analoge lateinische Verse wiedergegeben haben. Eines davon hat sich bei Terent. Maurus erhalten, denn dieser gibt zum Proceleusmaticus v. 1464 einen Vers, welcher offenbar nach dem griechischen Verse, welchen die Schol. *B* als proceleusmatischen Mustervers bringen, gebildet ist:

ἴθι μόλε ταχύποδος ἐπὶ δέμας ἐλάφου
perit abit avipedis animula leporis

Martianus Capella 5 p. 169 führt diesen Vers als einen Vers des Serenus an, aus welchem Terentianus, Diomedes und Marius Victorinus häufig Beispiele entnehmen; aber dies ist vermuthlich ein Irrthum, denn der Vergleich mit dem angeführten griechischen Verse und die Stelle, wo beide vorkommen, weisen darauf hin,

dass er von einem lateinischen Metriker gebildet sein muss. Wahrscheinlich beruht die Autorität des Serenus auf einer Verwechselung mit einem anderen dem Serenus angehörigen Verse

Animula miserula properiter abiit (Diom. 513)

welcher bei irgend einem Metriker daneben stand. Auch Mar. Vict. p. 134 bringt diesen Vers neben anderen als Beispiel. — Mitunter aber haben die Lateiner den Byzantinern gegenüber das Ursprüngliche. Wir lesen Schol. *B* Saib. p. 178 Gaisf.: Τέταρτος ὁ ἀντικείμενος τούτῳ διτρόχαιος ἢ ἀντιπαράλληλος ὁ καὶ κρητικὸς κατ' Ἀριστόξενον ἢ καὶ διχόρειος ἢ τροχαϊκὴ ταυτοποδία. In den anderen Handschriften ist κατ' Ἀριστόξενον ebenso wie ἀντιπαράλληλος weggelassen, dagegen findet es sich im frag. Ambros. Bei Diomed. p. 436 finden wir: *Huic contrarius est ditrochaeus . . . qui pes creticus* κατὰ τροχαῖον *dicitur.* Dies scheint die richtige Lesart zu sein. Doch ist nicht ausser Acht zu lassen, dass eine Stelle der Schol. *B* entschieden auf Aristoxenus zurückgeht, p. 131: Ἄλλοι δὲ καὶ ἡγεμόνα φασὶν αὐτὸν . . . οὗτος δὲ κατὰ πόδα μὲν οὐ βαίνεται διὰ τὸ κατάπυκνον γίνεσθαι τὴν βάσιν καὶ συγχεῖσθαι τὴν αἴσθεσιν, κατὰ διποδίαν δὲ συντιθέμενος κτλ., vgl. Aristox. rh. p. 11, 15 τὸ γὰρ δίσημον μέγεθος παντελῶς ἂν ἔχοι τὴν ποδικὴν σημασίαν. Der Vf. des Originals hat indess diese Stelle schwerlich aus Aristoxenus selber genommen, sondern aus einer abgeleiteten Quelle (etwa einem früheren Metriker, woher auch die Stelle bei Dionys. de vi dic. Demosth. p. Reiske stammen mag), denn sonst würde er in der ἄρσις und θέσις besser Bescheid gewusst haben. — Für. Mar. Vict. ist auf dessen Notiz vom Amphimacer p. 59 aufmerksam zu machen: *Hoc pede* ἐπορχήματα *constabant*, welches sonderbarer Weise auch in der Ausgabe Gaisford's nicht berichtigt ist. Fragm. Ambros. gibt hier das richtige ὑπορχήματα.

4. Περὶ ἀποθέσεως μέτρων.

Was die Schol. *B* in der uns erhaltenen Fassung zum vierten hephästioneischen Capitel über die Katalexis, Hyperkatalexis u. s. w. darbieten, ist sehr wenig. Der Pseudo-Drako und Triklinius enthalten ausserdem Partieen über „das μέτρον im Allgemeinen“, die vermuthlich aus einer vollständigen Sammlung der Scholien entlehnt sind. Triklinius p. 318: Μέτρον δέ ἐστι ποδῶν ἢ βάσεων σύνταξις κτλ., was wir bis auf die letzten Sätze beim Pseudo-Drako p. 124 ff. wörtlich übereinstimmend wieder-

finden. Die μέτρα werden hier nach γένος, εἶδος, σύνταξις (d. i. ob gleichförmige oder ungleichförmige Metra, hier ἁπλᾶ und σύνθετα genannt), τομή, μέγεθος, σχέσις, ἀπόθεσις unterschieden. Das sind keine erst von den Byzantinern aufgestellte Kategorieen. Beide Metriker führen unter der Kategorie der τομή die Cäsuren des Hexametrons aus. Triklinius unter der ἀπόθεσις die Katalexis, Hyperkatalexis u. s. w. Bei Drako p. 124 geht dieser Darstellung eine Erörterung des Begriffes μέτρον vorher; sie ist eine Abkürzung des darüber in den Longinischen Prolegomena enthaltenen. Noch einmal kehrt Triklinius p. 321 zum μέτρον zurück: Προῆλθε δὲ τὸ μέτρον ἐκ θεοῦ κτλ. Dies Stück war schon vor der Herausgabe des harleiianischen Triklinius durch einen pariser Codex bekannt und wurde dem Longin zugeschrieben. Zu einer solchen Annahme fehlen die Gründe, doch ist es sicherlich aus einer ähnlichen Stelle wie in den Prolegomena des Longin entstanden. Vgl. auch den Anfang bei Isaak Monachus. — Vollständigere Handschriften der Schol. *B*, deren Bekanntwerden zu erwarten steht, werden vielleicht auch für diese Partieen des Drako und Triklinius die Parallelstellen liefern.

5. Περὶ ἡρῴου.

Sehr reich sind die Bemerkungen, welche die Schol. *B* zum dactylischen Hexameter hinzufügen, p. 189 Ἔτι περὶ τοῦ αὐτοῦ bis p. 199. Es wird hier nach einem allgemeineren Eingange von den διαφοραί, πάθη, εἴδη des Hexameter gehandelt. Dies Alles findet sich bei den übrigen Byzantinern wieder, nämlich Pseudo-Drako p. 137 ff., Triklin. p. 325—327, Isaak Monach., Moschopul. ap. Titze. Ausserdem werden hier auch die τομαί und die σχήματα des Hexameters aufgeführt. Ferner ist anzuführen die anonyme Darstellung der πάθη Furia p. 86, die pseudo-herodianische Darstellung der εἴδη ib. p. 88; die pseudo-plutarchische der διαφοραί und εἴδη am Ende der Plutarch-Ausgaben. In dem Furia'schen Texte des Elias finden sich Περὶ ἡρωικοῦ μέτρου p. 78 die διαφοραί und πάθη ebenfalls, doch fehlen sie in der besseren venetianischen und einer Barberinischen Hs. und auch in der florentinischen Hs. verrathen sie sich als Zusatz, denn sie folgen auf die Worte: Καὶ ταῦτα μὲν ὡς ἐν συντόμῳ περὶ τοῦ ἰαμβικοῦ μέτρου καὶ ἡρωικοῦ ἀρκούντως διείληπται.

Ueber das Verhältniss der einzelnen byzantinischen Quellen

zu einander ist es kaum der Mühe werth zu reden; die Abweichungen sind durchaus geringfügig. Statt dessen muss hier auf dasjenige eingegangen werden, was uns durch sie in den Abschnitten von den πάθη, διαφοραί und εἴδη überliefert wird. Unter den πάθη verstehen die Metriker „Fehler", d. i. scheinbare Fehler, die durch Synizesis u. s. w. entfernt werden (θεραπεία). Bisweilen aber beruhen diese πάθη auf den falschen Lesarten schlechter Handschriften, deren sich die Metriker bedienen. Solche Verse werden ἔπη χωλά oder auch χωλαίνοντα genannt. Das πάθοc kann entweder im An-, In- oder Auslaute statt finden; in jedem dieser Fälle kann der Vers scheinbar eine Silbe zu wenig haben (πάθοc κατ' ἔνδειαν) oder eine Silbe zu viel (πάθοc κατὰ πλεοναcμόν). Hiernach werden 6 Arten von ἔπη χωλαίνοντα unterschieden.

Πάθη κατ' ἔνδειαν.

1. Ἀκέφαλον (das πάθοc im Anfange):
   ἐπειδὴ νῆαc τε καὶ Ἑλλήcποντον ἵκοντο Ψ 2
   ὃc ἤδη τά τ' ἐόντα τά τ' ἐccόμενα πρό τ' ἐόντα A 70
   Βορέηc καὶ Ζέφυροc τώ τε Θρήκηθεν ἄητον I 5
   πλέονέc κα μνηcτῆρεc ἐν ὑμετέροιcι δόμοιcι c 246
   Ζεφυρείην πνείουcα η 119.
2. Λαγαρόν oder μεcόκλαcτον, auch cφηκοειδέc Schol. *B* 196 (in der Mitte):
   βῆ δ' εἰc Αἰόλου κλυτὰ δώματα κ 60.
3. Μείουρον (am Ende):
   Τρῶεc δ' ἐρρίγηcαν ἐπεὶ ἴδον αἰόλον ὄφιν M 208.

Mit der θεραπεία solcher Verse beschäftigt sich Schol. *B* p. 196, ebenso auch Elias. Manche werden für ἀθεράπευτα erklärt. Es heisst hier: Φαcὶ δέ τινεc καὶ περὶ τούτων ὅτι ὁ ποιητὴc εὐφωνίαc μᾶλλον ἢ μέτρου φροντίζων ἐcτὶν ὅπου τῆc τοῦ μέτρου ἀκριβείαc ὑπερορᾷ· καὶ τοῦτο δῆλον ἐκ τοῦ „Τρῶεc ... ὄφιν". ἠδύνατο γὰρ εἰπεῖν

Τρῶεc δ' ἐρρίγηcαν ὅπωc ὄφιν αἰόλον εἶδον·

ἢ ὅτι ἐνταῦθα ὁ ποιητὴc ἤcθετο τῆc τοῦ δαcέοc φ ἐκφωνήcεωc πλέον τι ἐχούcηc διὰ τὴν cφοδρότητα τοῦ πνεύματοc, ὡc καὶ Ἡλιοδώρῳ δοκεῖ τῇ δαcείᾳ πλέον τι νέμειν. τὸ αὐτό φαcι καὶ περὶ τοῦ „Ζεφυρείην". Dies ist also wiederum eine Partie, welche ein älterer cχολιογράφοc (etwa Orus) aus Heliodor entlehnt hat.

Πάθη κατὰ πλεονασμόν.

4. Μακροκέφαλον oder προκέφαλον (am Anfang):
ἦ εἰπέμεναι δμωῇσιν 'Οδυσσῆος θείοιο δ 682
ἦ οὐχ ἅλις ὅττι γυναῖκας ἀνάλκιδας ἠπεροπεύεις E 349
χρυσέῳ ἀνὰ σκήπτρῳ καὶ ἐλίσσετο πάντας 'Αχαιούς A 15.

5. Προκοίλιον (in der Mitte):
θώρηκας ῥήξειν δηίων ἀμφὶ στήθεσσιν B 544
'Ατρεΐδαί τε καὶ ἄλλοι ἐυκνήμιδες 'Αχαιοί A 17
Πατρόκλου ποθέων ἀνδροτῆτά τε καὶ μένος ἠύ Ω 6.

6. Δολιχόουρον, μακροσκελές (am Ende):
λεπτὸν καὶ χαρίεν περὶ δὲ ζώνην βάλετ' ἰξύι ε 231
ἀλλ' ὅτε Σούνιον ἱρὸν ἀφικόμεθ ἄκρον 'Αθηναίων γ 278.

Es ist zu bemerken, dass die beiden Verse mit falschen Lesarten Ω 6 und γ 278 nicht in den Schol. *B*, wohl aber bei den anderen Byzantinern als Beispiele des προκοίλιον und δολιχόουρον vorkommen.

Die εἴδη und διαφοραί sind Kategorieen, die begrifflich nicht von einander geschieden sind. Es werden darunter verstanden Eigenthümlichkeiten des Verses in Bezug auf Wort- und Satzende, Euphonie und Kakophonie, Silbenschema, poetischen Charakter. Wir werden diese sich aus der Sache ergebenden Kategorieen zu Grunde legen und dabei bei jedem Verse durch ein Ε oder Δ anmerken, ob ihn unsere Quelle zu den εἴδη oder den διαφοραί zählt.

Εἴδη und διαφοραί des Wort- und Satzendes:

7. 'Απηρτισμένον (Ε) bildet einen vollständigen in sich abgeschlossenen Satz:
ὡς εἰπὼν πυλέων ἐξέσσυτο φαίδιμος Ἕκτωρ H 1.

8. Τέλειον (Δ) enthält alle Satztheile:
πρὸς δ' ἐμὲ τὸν δύστηνον ἔτι φρονέοντ' ἐλέαιρε X 59.

9. 'Υπόρρυθμον (Δ): jeder πούς fällt mit einem Wortende zusammen:
ὕβριος εἵνεκα τῆσδε, σὺ δ' ἴσχεο, πείθεο δ' ἡμῖν A 214.

10. 'Εμπερίβολον (Δ) enthält die hauptsächlichsten der aristotelischen Kategorieen:
πόσον ποῖον οὐσία ποῦ πότε
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς ἄιδι προΐαψεν.

11. Κλιμακωτόν, προβάθμιον, ἡλιοειδές (Δ): jedes folgende Wort ist um eine Silbe länger als das vorausgehende:
ὦ μάκαρ 'Ατρείδη μοιρηγενὲς ὀλβιοδαίμων Γ 182.

12. Cφηκίαc (Є) ἐcτὶν ὁ εἰc δύο ἰcocυλλάβουc τομὰc τεμνόμενοc, τῆc τομῆc εἰc μέροc λόγου ἀπαρτιζούcηc. εἴρηται δὲ cφηκίαc ἀπὸ τῆc cφηκὸc ζωυφίου κατὰ τὸ μέcον λεπτοτάτου ὄντοc Drac. p. 142:

ἢ λάθετ' ἢ οὐκ ἐνόηcεν, ἀάccατο δὲ μέγα θυμῷ I 537.

Die drei letzten stehen nicht in unseren Texten der Schol. *B.*

13. Βουκολικὸν (Δ) τὸ μετὰ τρεῖc πόδαc ἀπαρτίζον εἰc μέροc λόγου:

ἐξ ἐπιδιφριάδοc πυμάτοιc ἱμᾶcι δέδεντο K 475 (Scholl.)
ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω τόδε, καὶ τετελέcθαι ὀίω A 204 (Drac.).

Diese fehlerhafte Definition des βουκολικόν ist allen Byzantinern gemeinsam. Auffallend ist, dass sie auch da, wo von den Cäsuren des Hexametron die Rede ist, einen gemeinsamen Fehler, jedoch einen anderen als hier begehen. Hier ist nämlich die βουκολικὴ τομή folgende:

Ζεὺc μέν που τόγε οἶδε καὶ ἀθάνατοι | θεοὶ ἄλλοι.

Εἴδη der Euphonie und Kakophonie.

14. Μαλακοειδέc (Є), wofür als Beispiel
αἵματι δ' οἱ δεύοντο κομαὶ χαρίτεccιν ὁμοῖαι P 51.

15. Κακόφωνον (Є) mit zu vielen Vocalen:
φήῃ ἀθηρηλοιγὸν ἔχειν ἀνὰ φαιδίμῳ ὤμῳ λ 127.

16. Τραχύ (Є):
τριχθά τε καὶ τετραχθὰ διατρυφὲν ἔκπεcε χειρόc Γ 363.

Εἴδη und διαφοραί des Silben-Schemas.

17. Ἰcόχρονον (Є) aus lauter langen Silben:
τὼ δ' ἐν Μεccήνῃ ξυμβλήτην ἀλλήλοιιν φ 75.

18. Κατενόπλιον (Δ) mit dem Spondeus an dritter Stelle:
ὣc φάτο δακρυχέων, τοῦ δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ A 357.

19. Περιοδικόν (Δ) mit dem Spondeus an zweiter und vierter Stelle:
οὐλομένην ἣ μυρί' Ἀχαιοῖc ἄλγε' ἔθηκεν A 2.

20. Cαπφικόν (Δ) mit dem Spondeus an erster Stelle:
Λητοῦc καὶ Διὸc υἱόc, ὁ γὰρ βαcιλῆι χολωθεὶc A 9.

Εἴδη und διαφοραί des poetischen Charakters.

21. Λογοειδέc (Є) } ein prosaischer Vers, ohne Tropen und
22. Πολιτικόν (Δ) } Pathos:
ἵππουc δὲ ξανθὰc ἑκατὸν καὶ πεντήκοντα A 680.

Abweichend von den Schol. *B*, Drako u. a. führen Triklinius, Pseudo-Herodian und die bei Elias eingeschobene Partie die πάθη unter den εἴδη auf. — Aus den zu den εἴδη und zu den διαφοραί gezählten Versarten ergibt sich, dass zwischen beiden Kategorieen kein Unterschied besteht, das ἡρῷον λογοειδές gehört zu den εἴδη, das πολιτικόν zu den διαφοραί, und doch sind beide genau dasselbe. Es müssen daher jene beiden Kategorieen von verschiedenen Metrikern aufgestellt sein — derjenige, welcher die εἴδη aufgestellt hat, kann nicht auch die διαφοραί aufgestellt haben. Dass ein ὑπόμνημα zum Hephästion beide neben einander gestellt hat, ist nicht auffallend.

Es ist oben nachgewiesen, dass sich die von den Byzantinern gegebene Darstellung περὶ ποδῶν auch bei den römischen Metrikern wiederfindet. Etwas Aehnliches kommt auch in Bezug auf das vorliegende Capitel *de heroo* vor. Diomedes lässt der Partie seines Buches, welche nachweislich mit dem zweiten Buche des Marius Victorinus auf gemeinsamer Quelle beruht p. 473—484 (c. XVIII—XXXIII), einen Abschnitt *de dactylico hexametro* vorausgehen, p. 461—473, worin nach einer allgemeinen Einleitung über den Hexameter Folgendes behandelt wird: Die 32 *figurae* (Silbenschemata), die Cäsuren, 10 Arten des „*optimi versus*" und endlich die *improbati versus*. Die *improbati versus* finden wir im ersten Buche des Marius Victorinus p. 90 wieder unter der Ueberschrift: *de vitiis versuum* — es sind dies die πάθη —, ebendaselbst p. 85 auch die Cäsuren des Hexameters. Ueber die πάθη lesen wir bei Diomed. p. 472:

Mutili vel trunci sunt qui in principio amputantur et litteram vel syllabam amittunt vel tempore deficiunt, Graece dicuntur ἀκέφαλοι . . .

ἐπεὶ δὴ νῆας τε καὶ Ἑλλήσποντον ἵκοντο.

Versus in media parte exiles vel hiulci vocantur λαγαροί . . .

βῆ δ' εἰς Αἰόλου κλυτὰ δώματα.

Ecaudes sunt qui in ultima conclusione oratiuncula vel syllaba fraudantur vel tempore deficiunt, Graece μείουροι *vel* σκάζοντες *vocantur ut est*

Τρῶες δ' ἐρρίγησαν ἐπεὶ ἴδον αἴολον ὄφιν.

Bei Marius Victorinus: . . . *Tria vel maxime haec observanda vitia nobis sunt, quibus vulnerati versus claudicabant, quae trifariam contingunt, nam aut in principio aut medietate aut in extre-*

ma parte corrumpuntur. Dann folgt der ἀκέφαλος, λαγαρός und μείουρος, der letzte mit dem von Diomedes gegebenen Beispiele, sonst mit lateinischen Beispielen. Marius Victorinus muss dies mit Diomedes aus derselben Quelle haben. Die Quelle des Diomedes ist aber augenscheinlich dieselbe, aus welcher das, was die Byzantiner über die πάθη κατ' ἔνδειαν sagen, stammt; die Schol. *B* geben hier nicht nur die nämlichen Beispiele wie Diomedes, sondern beiderseits sind auch von dem an zweiter Stelle aufgeführten Verse die beiden letzten πόδες weggelassen:

βῆ δ' εἰς Αἰόλου κλυτὰ δώματα.

Hier muss jeder Gedanke an zufälliges Uebereintreffen ausgeschlossen sein. Die Quelle muss mindestens so alt sein wie Hephästion, denn dessen Zeitgenosse Athenäus 14, 632 d redet bereits von diesen drei πάθη.

6. Περὶ ἐλεγείου. περὶ ἰαμβικοῦ. περὶ Ἀνακρεοντείου.

Was in den drei vorliegenden Abschnitten von den Schol. *B*, Pseudo-Drakon, Triklinius, Elias u. s. w. berichtet wird, stammt nur zum geringsten Theile aus älteren Quellen. Wir müssen dahin rechnen die Unterscheidung des tragischen, komischen, satyrdramatischen Trimeters. Als vierte Art desselben wird der ἁπλούστερος hinzugefügt. Hierfür liegt ohne Zweifel dasjenige zu Grunde, was die ältere Quelle über den Trimeter der Iambographen sagt, aber die Byzantiner fassen dies so, als ob darunter der bei den byzantinischen Dichtern übliche Trimeter, welcher keine dreisilbigen πόδες zulässt, verstanden sei. Was über das ἐλεγεῖον und Ἀνακρεόντειον gesagt wird, ist fast gänzlich byzantinische Doctrin, mit Beispielen der byzantinischen Dichter, unter denen Constantinus Siculus und Sophronius am meisten benutzt ist. Am vollständigsten in den Beispielen ist Elias, Andere haben die Beispiele ganz ausgelassen.

§ 19.

Heliodor. Juba und die Darstellungen der πρωτότυπα bei den Römern.

Von den Grammatikern, welche Suidas als Metriker nennt, bezeichnet er den einzigen Heliodor (schol. Heph. p. 143 „ὁ γραμματικός“ genannt) als μετρικός, die übrigen als γραμματικοί.

Dies weist auf eine hervorragende Stellung hin, welche Heliodor's Werke in der alten metrischen Litteratur eingenommen haben müssen. Damit stimmt alles Uebrige, was wir von ihm wissen. Er ist der einzige Metriker, gegen den Hephästion in seinem Encheiridion mit Nennung des Namens polemisirt; das meiste von dem, was die Commentatoren des Encheiridions (Longin, Orus) aus anderen Metrikern entlehnen, stammt aus Heliodor. Priscian *de metris comicorum* p. 418 gibt *exempla diversorum nominatissimorumque Graeciae autorum quorum quaedam etiam Heliodorus protulit metricus et Hephaestio*; von diesen *exempla* gehören die meisten dem Heliodor, erst am Ende kommen *exempla* des Hephästion. Dies ist das einzige Mal, dass ein lateinischer Metriker den Hephästio citirt. Von Heliodor dagegen heisst es bei Mar. Vict. p. 127: *Iuba noster qui inter metricos autoritatem primae eruditionis obtinuit, insistens Heliodori vestigiis, qui inter Graecos huiusce artis antistes aut primus aut solus est.*

Auch die Neueren konnten nicht umhin, dem Heliodor eine über den späteren Metriker Hephästion weit hinausgehende Bedeutung zuzuschreiben, so lange man mit G. Hermann in einer Stelle des Priscian p. 1350 P. statt des handschriftlich überlieferten Namens Ἡρόδοτος den Namen Ἡλιόδωρος substituiren zu müssen glaubte: „*Didymus etiam ea confirmet*: Καὶ Δίδυμος ἐν τῷ περὶ τῆς παρὰ Ῥωμαίοις ἀναλογίας“ Ἴωνες καὶ Ἀττικοὶ τὰ δύο ἥμισυ τρίτον φασί ... καθάπερ φησὶν Ἡρόδοτος προθεὶς τὸ ʻἐν δὲ Βαθουσιάδηςʼ. ἐν τῷ περὶ μουσικῆς ἐπιφέρει ʻτρίτον ἡμιπόδιονʼ κτλ. Unter Annahme der Hermannschen Conjectur erschien hier Heliodor als ein Vorgänger des Didymus und rückte hiermit bis an den Anfang der Kaiserzeit hinauf, und ferner erschien er als Verfasser eines Werkes περὶ μουσικῆς. Beides verlieh ihm eine grosse Bedeutung, denn es liess sich hiernach voraussetzen, dass er als Musiker auch mit der Rhythmik vertraut gewesen sein müsse und daher nicht wie Hephästion und die Späteren die Metrik ohne alle Rücksicht auf den Rhythmus dargestellt haben könne. Aus den von ihm erhaltenen Fragmenten schien Manches dieser Auffassung zu entsprechen, — Anderes freilich wollte sich nur schwer mit ihr vereinigen lassen.

In neuester Zeit hat H. Keil *Quaestiones grammaticae* 1860 den Nachweis geliefert, dass in jener Stelle des Priscian der Name Ἡρόδοτος festzuhalten sei und mit seiner Ausführung werden jetzt wohl Alle übereinstimmen. Und so ist jenes Zeugniss für das



Alter des Heliodor gefallen und in gleicher Weise hat er aufgehört, als Musiker und Rhythmiker dazustehn. Hierdurch muss auch der Standpunct zur Beurtheilung seiner Bedeutung ein freierer werden.

Leider besitzen wir bei Suidas keinen Artikel Ἡλιόδωρος und wir haben deshalb keine nähere Kunde von den Titeln seiner metrischen Schriften. Wir wissen nur von zwei heliodorischen Werken. Das eine handelt von den Metren des Aristophanes, wahrscheinlich eine Schrift wie die des Eugenius, von dem es bei Suid. heisst: ἔγραψε κωλομετρίαν τῶν μελικῶν Αἰσχύλου, Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου. Wir müssen ein solches Werk des Heliodor nach der Unterschrift des cod. Venet. zu Aristoph. Nub. und Pax voraussetzen: κεκώλισται ἐκ τοῦ Ἡλιοδώρου und κεκώλισται πρὸς τὰ Ἡλιοδώρου, eine Notiz, woraus hervorgeht, dass die uns überkommenen metrischen Scholien zu Aristophanes auf die Grundlage des Heliodor zurückgehen. Auch in den metrischen Scholien Pax 1353 und Vesp. 1282 beruft sich der Scholiast auf Heliodor. Der Grammatiker Phaeinos scheint es gewesen zu sein, der jene heliodorische Kolometrie in die Scholiensammlung übertragen hat. Am nächsten kommt der genuinen Form, was wir in dem cod. Venet. zur Erklärung der aristophaneischen Metra lesen (im cod. Ravennas sind nur sehr geringe Spuren von metrischen Scholien zurückgeblieben); in den Scholien der späteren Handschriften zeigt sich bei der Besprechung der Metra eine wortreiche byzantinische Geschwätzigkeit, doch mag auch hier die Grundlage auf die Auszüge des Phaeinos zurückgehn. Im allgemeinen zeichnen sich nun die metrischen Scholien zum Aristophanes vor denen zu Pindar und zu Euripides sehr vortheilhaft aus und repräsentiren etwa den hephästioneischen Standpunct der Metrik; auf Einzelnes, was speciell auf Heliodor hinweist, ist weiter unten aufmerksam zu machen.

Das zweite Werk des Heliodor führt gleich dem uns erhaltenen hephästioneischen den Titel Ἐγχειρίδιον περὶ μέτρων. Den Anfangssatz desselben, welcher zugleich den Zweck der Schrift ausspricht, überliefern die Prolegomena Longins zu Hephaest. p. 88 (89): Τοῖς βουλομένοις ἐν χερσὶν ἔχειν τὰ κεφαλαιωδέστατα τῆς μετρικῆς θεωρίας γέγραπται τὸ βιβλίον τοῦτο. Es scheint ausführlicher als unser Encheiridion Hephästions und nicht so karg an allgemeinen Bestimmungen gewesen zu sein. Die Darstellung begann mit einer Definition des Metrons, ὅρος μέτρου. Hephästion meinte dem gegenüber (etwa in seinem ἐγχειρίδιον von

3 Büchern), es sei unmöglich, den ersten Anfängen eine fassliche Definition von Metren zu geben (αὐτὸς γὰρ ὁ Ἡφαιστίων αἰτιᾶται τὸν Ἡλιόδωρον ὅτι τοῖς ἐπαρχομένοις γράφει· τοῖς γὰρ ἀπείροις καὶ μήπω τῆς μετροποιίας γεγευμένοις ἀδύνατον νοῆσαι τὸν ὅρον Longin. prol. p. 88).

Ob nun aber alle Fragmente aus Heliodor aus diesem Encheiridion entlehnt sind, muss als ungewiss, ja als unwahrscheinlich hingestellt werden. Ihre Zahl ist gar nicht gering. Die oben angeführte lehrreiche Schrift von Keil sucht die Fragmente zusammenzustellen. So sehr wir aber die übrigen Resultate derselben billigen, so können wir doch nicht zustimmen, wenn es dort heisst: *ea autem quae certo ad metricum de quo dicimus pertinent composuimus omnia.* Die sehr ergiebigen schol. Saibant. sind ungenutzt gelassen.

Περὶ κοινῆς συλλαβῆς. Hephästion unterscheidet drei Arten derselben: 1) auslautender (selten inlautender) langer Vocal vor folgendem Vocale, 2) kurzer Vocal vor *muta c. liquid.*, 3) auslautende Silbe mit kurzem Vocale. Zu der ersten Art der κοινὴ συλλαβή citirt schol. Saib. p. 100 eine längere Stelle des Heliodor, in welcher dieser angibt, unter welchen Bedingungen die Länge vor folgendem Vocale eine Länge bleibt. Λέγει ὁ Ἡλιόδωρος βοηθῆσαι τῷ τοιούτῳ τρόπῳ καὶ μεῖναι αὐτὴν μακρὰν καὶ μὴ γίνεσθαι κοινὴν κατὰ η' τρόπους κτλ. Nämlich: wenn eine Elision eintritt

Ἰδαῖ', Ἕκτορι ταῦτα κελεύετε μυθήσασθαι,

ferner vor einer Interpunction, — vor folgendem Spiritus asper: δόμεναι ἑλικώπιδα κούρην, — vor folgendem ι: ἡ δὲ μολυβδαίνῃ ἰκέλη, — ferner wenn die Länge circumflectirt ist: τῷ Ἀσκληπιάδῃ, — vor folgendem circumflectirten oder mit dem Acut versehenen Vocale: πῶ εἶπας und πῆ ἔβη. Die hier zuerst angeführten 2 oder 3 τρόποι sind ganz vernünftig, die folgenden sehr ungenügend. Von der zweiten Art der κοινή sagt Hephästion selher p. 8: φησὶ δὲ ὁ Ἡλιόδωρος τὸ μ ἐπιφερόμενον ἀφώνῳ ἧττον τῶν ἄλλων ὑγρῶν κοινὰς ποιεῖν ἐν τοῖς ἔπεσι συλλαβάς. Diese Beobachtung des Heliodor ist absolut richtig und es ist auffallend genug, dass Hephästion daran herummäkelt, statt gleich schöne Beobachtungen hinzuzufügen, wozu Heliodor noch viel Raum gelassen hatte. Denn Hephästion spricht hier nur Tadel gegen seinen Vorgänger aus (dass er in einem Hexameter des Cratinus ἐλήλυθμεν in ἐλήλυμεν verändert hätte) — ὅπερ ἐξηλέγξαμεν

ψεῦδος ὄν ... ἄλλως τε καὶ ἐδείξαμεν. Natürlich beziehen sich diese Selbstcitate Hephästions auf seine früheren Schriften. Bei der dritten Art der κοινή, der auslautenden kurzen Silbe (ohne hinzutretende Position), citirt Schol. *A* p. 112 wiederum eine längere Stelle aus Heliodor: Περὶ δὲ ταύτης τῆς βραχείας τῆς ἀντὶ κοινῆς λαμβανομένης λέγει ὁ Ἡλιόδωρος δέκα τρόπους κτλ., die ersten vier dieser τρόποι finden sich ohne Nennung der Quelle auch in den Schol. *B* und bei Pseudo-Drako. Der kurze Vocal gilt als Länge vor einer Interpunction, vor einer Liquida λ, μ, ν, ρ: ἄλλοι δὲ ῥινοῖς, ποσσὶ δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν, θυμὸν ἀπὸ μελέων, ἀλλ' ὕδατι νίζοντες —, vor δ, τ, π, ς: οὔτ' ἄρ' ἔτι δήν, ὦ υἱὲ Πετεῶνος, Ἀρτέμιδί σε ἐίσκω —, vor folgendem ι: οἱ δὲ μέγα ἰάχοντες —; ferner kann lang werden eine aspirirte Kürze und eine accentuirte Kürze, aber auch eine Kürze vor einer unmittelbar folgenden oder nach einer unmittelbar vorausgehenden aspirirten oder Accent-Silbe. Ein Beispiel
für die δασεῖα ἐπικειμένη: Αἴας δ' ὁ μέγας αἰὲν ἐφ' Ἕκτορι,
für die δασεῖα ἐπιφερομένη: Ἀπόλλωνος ἑκάτοιο,
für die δασεῖα προηγουμένη: ἵνα μὴ ῥέξομεν ὧδε.
Unter die Kategorie der durch die ἐπιφερομένη δασεῖα entstehende Verlängerung lässt sich nach Heliodor (in einer schol. Heph. *B* cap. 1 citirten Stelle) auch

ἐπεὶ ἴδον αἰόλον ὄφιν

herziehen, zugleich gehört aber dies Beispiel auch unter die Kategorie der ἐπικειμένη ὀξεῖα. Es ist manches Richtige in diesen Beobachtungen des Heliodor, an grossen Verkehrtheiten fehlt es freilich auch nicht. Nicht darf unbemerkt bleiben, dass die dritte Art der κοινή nach Hephästion stets eine auslautende Silbe sein muss (συλλαβὴ τελικὴ λέξεως), nach Heliodor aber gehören hierher, wie wir sahen, auch an- und inlautende Silben.

Περὶ συνεκφωνήσεως. Hier können wir aus dem schol. Heph. *B* zum gleichnamigen Cap. des Heph. p. 123 die Bemerkung des Heliodor über die Synizese von 3 Vocalen in dem διπενθημιμερής

Ἀστερίς, οὔτε σ' ἐγὼ φιλέω οὔτ' Ἀπέλλης

anführen.

Περὶ ἀποθέσεως μέτρου. Die Angabe des Hephästion, dass jedes Metron auf eine τελεία λέξις ausgehe, verbessert der Schol. p. 143: δεῖ δὲ εἰπεῖν „ἢ ὡς τελείαν“, καθάπερ καὶ Ἡλιόδωρος ἔλεγεν ὁ γραμματικὸς διὰ τὸ „ὑψηρεφὲς δῶ“. Er meint

nämlich, dass δῶ eine als poetische Licenz zu erklärende Verkürzung von δῶμα sei.

Περὶ μέτρων. Wir führen hier zunächst das interessante schol. Heph. p. 197 erhaltene Fragment über die Päonen an: Ἡλιόδωρος δέ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις διδοῦσα χρόνον ἑξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας, οἷον

οὐδὲ τῷ κνωδάλῳ οὐδὲ τῷ ...

Eine solche Notiz über den Rhythmus, wie sie hier Heliodor gibt, treffen wir bei keinem der übrigen Metriker, und es schien dieselbe der aus Hermanns Vermuthung hervorgehenden Annahme, dass Heliodor auch περὶ μουσικῆς geschrieben, sehr gut zu entsprechen. Es wird aber auch noch jetzt, wo diese Annahme aufzugeben ist, die heliodorische Notiz über die sechszeitigen, den ἄλλαι βάσεις (–⏑–⏑, ⏑–⏑–) im Umfange und in der rhythmischen Gliederung gleichstehenden („ἰσομερεῖς") Päonen, d. i. Amphimacer, immer sich nur als eine durch die früheren Metriker bis zu Heliodor fortgepflanzte alte rhythmisch-metrische Tradition auffassen lassen. Die Sechszeitigkeit knüpft sich nach ihm an die ἀνάπαυσις, d. i. das Wortende, wofür er in dem oben citirten Fragment über die dritte Art der κοινή den Ausdruck παυσώλη gebraucht. Freilich sind diese ἑξάσημοι παίωνες nur auf bestimmte Arten von metrischen Bildungen beschränkt und Heliodor scheint, nach seinen Werken zu urtheilen, die Ausdehnung der sechszeitigen Messung nicht mehr zu kennen.

Aus einem Capitel des Heliodor, welches dem hephästioneischen περὶ πολυσχηματίστων entsprach, sind die zahlreichen Citate bei Prisc. de metr. com. p. 418—420 entlehnt. Es handelt sich hier um Verse, in welchen ein ποὺς „παρὰ τάξιν" gesetzt (vgl. S. 183), d. h. wo ein Dichter gegen die von den Metrikern aufgestellten Regeln gefehlt zu haben scheint. „Ἱππῶναξ πολλὰ παρέβη τῶν ὡρισμένων ἐν τοῖς ἰάμβοις κτλ." Was wir hier aus Heliodor erfahren, verräth weder einen erfahrenen Kritiker, noch einen tief eindringenden Metriker, so interessant und wichtig auch Manches davon ist. Wir können hier nicht weiter darauf eingehen. Priscian führt hier unter dem aus Heliodor Mitgetheilten auch den Seleucus an p. 420: *Quem (Aeschylum) imitans Sophocles teste Seleuco profert quaedam contra legem metrorum sicut in hoc*

Ἀλφεσιβοίαν ἣν ὁ γεννήσας πατήρ.

Hic quoque iambicus a trochaeo incipit. Keil in der angeführten Schrift fasst dies so auf, als ob dies Citat aus Seleucus in dem Werke des Heliodor vorgekommen und erst durch dessen Vermittelung in die Stelle des Priscian übergegangen sei. Dies ist allerdings möglich, aber keineswegs sicher. Denn die Stelle aus Seleucus ist hier gerade so citirt, wie die vorausgehenden und folgenden Heliodor: *Sophocles teste Seleuco*, vgl. *Pindarus teste Heliodoro*, *Anacreon teste Heliodoro*, *Alcman teste Heliodoro*. Dass hier Priscian bei Erwähnung der Stelle des Aeschylus Ἱππομέδοντος· cῆμα καὶ μέγας τύπος unter die Citate aus Heliodor ein Citat über einen analogen Vers aus Seleucus einschaltet, kann kaum auffallender sein, als dass Priscian hinter dem Citate des Heliodor aus Pindar eine eigne Bemerkung über Horaz einschaltet. Warum sollten wir in Abrede stellen wollen, dass sich bis auf die Zeiten des Priscian ein Sophokles-Commentar des Seleucus („ἔγραψε ἐξηγητικὰ εἰς πάντα ὡς εἰπεῖν ποιητήν" Suid.) erhalten habe? Die Autorschaft des Heliodor für das Citat des Seleucus ist mindestens viel zu unsicher, als dass wir daraus mit Keil eine Folgerung über Heliodors Zeitalter machen möchten.

Sehr wichtig ist, was Marius Victorinus *de ionico a minore* p. 127 über Heliodor berichtet. Juba — so heisst es hier — indem er dem Heliodor, der grössten metrischen Autorität bei den Griechen, folgt, gibt den Nachweis, dass das ἰωνικὸν ἀνακλώμενον ⏑⏑–⏑–⏑––, in welchem man die erste Hälfte der zweiten Länge noch zum vorhergehenden zu rechnen hat, kein *vitium ut quidam asserunt rhythmicum fore, sed mage metrica ratione contingere, quod per* ἐπιπλοκὰς ... *plerumque evenit.* Es komme hierbei nämlich in Betracht die τετραδικὴ ἐπιπλοκή (welche die Ionici, Choriamben und Antispaste umfasst) und die δυαδικὴ ἐπιπλοκή der Iamben und Trochäen. Sondert man von einem χοριαμβικὸν καθαρόν *(purum)* die anlautende Silbe ab, so ergibt sich das ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάccονος, aus diesem das ἀντιcπαcτικόν, aus diesem das ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος

χοριαμβικόν	–⏑⏑––⏑⏑––⏑⏑–	ἐπιπλοκὴ τετραδική.
ἰωνικ. ἀπ' ἐλ.	⏑⏑––⏑⏑––⏑⏑––	
ἀντιcπαcτικόν	⏑––⏑⏑––⏑	
ἰωνικ. ἀπ. μείζ.	––⏑⏑––⏑⏑	

Es werden nun aber auch, fährt Victorinus fort, die Metra der τετραδικὴ ἐπιπλοκή mit denen der δυαδικὴ ἐπιπλοκή, d. h. mit

iambischen oder trochäischen Dipodieen, verbunden: dann sind sie μικτὰ χοριαμβικά, μικτὰ ἰωνικά u. s. w.

ἰωνικ. ἀπ. μείζ.	––⏑⏑, ––⏑⏑, –⏑–⏑, ––	ἐπιπλοκὴ τετραδική u. δυαδική.
χοριαμβικόν	–⏑⏑–, –⏑⏑–, ⏑––⏑, –	
ἰωνικ. ἀπ᾽ ἐλάccονοc	⏑⏑––, ⏑⏑–⏑, –⏑––	
ἀντιcπαcτικόν	⏑––⏑, ⏑–⏑–, ⏑––	

So ergibt sich aus der ἐπιπλοκή, dass, während in den übrigen μικτά überall 6zeitige Dipodieen vorhanden sind, in dem gemischten ἰωνικὸν ἀπ᾽ ἐλάccονοc eine πεντάcημοc διποδία (⏑⏑–⏑) und eine ἑπτάcημοc (–⏑––) auf einander folgen müssen. Was hieran Richtiges und alte Tradition ist, muss an einer anderen Stelle besprochen werden. Hier genügt es, die Theorie des Heliodor kennen gelernt zu haben, denn dass dasjenige, was hier Marius dem Juba nacherzählt, von diesem aus Heliodor genommen, ist ja ausdrücklich gesagt, — Juba selber muss sich an dieser Stelle auf Heliodor berufen haben. Die Lehre von der ἐπιπλοκή, von der wir im Encheiridion Hephästions nichts finden, ist also durch die Autorität des Heliodor vertreten. Bei Heliodor aber war nun fernerhin, wie wir hier erfahren, die ἑξάcημοc ἐπιπλοκή eine τετραδική, d. h. es gehörten vier verschiedene Metra hierher, ausser den ionischen und den choriambischen auch das antispastische. Wir lernen Heliodor als den frühesten Vertreter der von Hephästion gelehrten antispastischen Messung kennen, die in dem älteren Systeme der Metrik noch nicht vorkam. Mit der besprochenen Stelle des Victorinus müssen wir eine andere von ihm *de metro antispastico lib. II p. 118* überlieferte Notiz verbinden: *Scio quosdam super antispasti specie recipienda inter novem prototypa dubitasse … Verum cum idem pari cognatione qua et inter se alii pedes de quibus supra dictum est cum choriambo copuletur, siquidem antispastus duabus utrimque brevibus duas longas in medio sitas habeat, choriambus autem duabus utrimque longis medias breves teneat, consentanea ratione locum eidem auctoritatemque inter principalia i. e. primiformia novem metra ipsa parilitatis qua inter se congruant contemplatione vindicandam esse dixerunt. Quid ergo super hoc in dubium primos auctores deduxerit, plenius referam. Coniugatio antispasti, ut Juba noster atque alii Graecorum opinionem secuti referunt, non semper ita perseverat ut in principio pedis iambus collocetur* u. s. w. Es gibt Metriker, so erfahren wir hier, welche das Antispasticum nicht unter die *prototypa* aufnehmen, während anderen (unter

ihnen Heliodor) die Analogie mit dem Choriambus Grund genug zu sein scheint, dem Antispast gleiche Berechtigung wie dem Choriamb unter den πρωτότυπα einzuräumen, und in Betreff des Anlautes den Satz aufstellen, dass die erste Hälfte des Antispastes durch jeden *pes disyllabus* ausgedrückt werden könne. So lehrt Juba, indem er „*Graecorum opinionem*" darstellt. Dass diese *opinio* die *opinio* des Heliodor war, geht aus der vorher besprochenen Stelle aufs klarste hervor. Noch auf eine dritte Stelle des Marius Victorinus, die wir schon oben besprochen, muss hier aufmerksam gemacht werden. Es ist die Notiz von den drei Systemen der *prototypa* p. 69. In dem dort zuerst genannten System kommt das *antispasticum* noch nicht als *prototypon* vor, wohl aber in dem zweiten und dritten. Eines von diesen beiden muss das System des Heliodor sein. Und da weiterhin Philoxenus als der Repräsentant des dritten Systems, welches auch das *proceleusmaticum* unter die *prototypa* rechnete, genannt wird, so bleibt nichts übrig als das zweite System, welches zugleich das hephästioneische ist, dem Heliodor zu vindiciren. Das erste System ist dasjenige, welches in den Darstellungen der *metra derivata* festgehalten ist und nach dem im zweiten Capitel Gesagten ohne Zweifel als das älteste von ihnen anzusehen ist.

Als Ritschl in seiner Schrift über die alexandrinische Bibliothek und einem bald darauf folgenden Programme *ind. lect. Bonn. hib. 1840* das Andenken Heliodors aus seiner Vergessenheit riss und ihm die richtige Stelle, welche er in der Geschichte der Metrik einnimmt, vindicirte, setzte er ihn zufolge der S. 137 angeführten Stelle des Priscian, in welcher G. Hermann statt Ἡρόδοτος den Namen Ἡλιόδωρος substituirt hatte, in den ersten Anfang der Kaiserzeit und sah in seinem Nachfolger Juba, *qui inter metricos autoritatem primae eruditionis obtinuit*, den alten Archäologen Juba aus Mauretanien. Bergk Rh. Mus. 1 (1842) S. 381 identificirt hiernach den Heliodor mit dem *rhetor Heliodorus graecorum longe doctissimus* dem Reisegefährten des Horaz sat. 1, 5, 2. Ich habe früher kein Bedenken getragen, an dieser Zeitannahme festzuhalten. Jetzt kann ich nicht umhin, die Thatsachen, die sich über das antispastische System des Heliodor im Gegensatze zu einem älteren Systeme, dessen Vertreter M. Terentius Varro und aller Wahrscheinlichkeit nach der zur Zeit des Nero lebende Cäsius Bassus sind, ergeben haben, festzuhalten, und finde es sehr unwahrscheinlich, dass Heliodor, der

Vertreter der antispastischen Messung, schon zur Zeit des Augustus gelebt haben sollte. So muss ich der Ansicht Keils beistimmen, der sich in der oben angeführten Schrift p. 14 dahin ausspricht: *Heliodorum non ita multo antiquiorem fuisse quam Hephaestionem putaverim.* Denn nachdem er ausgeführt, dass in der Stelle Priscians der Name Ἡρόδοτος beizubehalten sei und mithin das Zeugniss wegfalle, dass Heliodor älter als Didymus sei, verweist er darauf, dass Heliodors Schüler Eirenaios oder Pacatus, nach dem Inhalte seiner von Suidas aufgeführten Schriften zu urtheilen, schwerlich älter als Herodian sein könne, so ferner auch darauf, dass Heliodors Abfassung eines Encheiridions und manches, was Priscian von Heliodors Auffassung der hipponakteischen Verse und anderer Metra citirt, viel eher auf einen späteren, als einem dem Aristarch nahe stehenden Grammatiker hinweist. Er macht auf den zur Zeit des Hadrian lebenden Philosophen Heliodor aufmerksam (Spart. Hadr. 18, Dio Cass. 69, 3), der mit unserem Metriker Heliodor identisch sein könne.

Was Juba anbetrifft, so hat H. Keil in der oben angeführten Schrift den Nachweis geliefert, dass derselbe nothwendig später als Septimius Serenus oder wenigstens gleichzeitig mit diesem gelebt haben muss, denn die durch sichere Quellen als ein Vers des Serenus bezeugten Worte *si qua flagella iugabis* sind bereits auch von Juba ap. Prisc. als metrisches Beispiel gebraucht worden — Juba muss also (vgl. Lachmann praef. Terent. Maur. p. XII) etwa nach der Mitte des dritten Jahrhunderts gelebt haben.*)

Die Fragmente des „*artigraphus*" Juba (Serv. ad Aen. 5, 222) sind gerade nicht spärlich. Sie sind gesammelt von Brink *Jubae Maurusii de re metrica scriptoris reliquiae Ultraiect. 1854* und Wentzel *symbolae criticae ad historiam scriptorum rei metricae latinor. Vratisl. 1858.* Ausführlich muss er in seiner *ars* den Abschnitt *de litteris* und *de syllabis* besprochen haben. Im Abschnitte von den Metren wird er als Anhänger des Heliodor gleich diesem zuerst die Dactylen und Anapästen behandelt haben. Damit stimmt, dass er nach Rufin. p. 385 G. den iambischen Trimeter „*in libro quarto*" behandelt hat. Von Priscian p. 413 G.

*) Dies spätere Zeitalter des Juba erklärt die Eigenthümlichkeit seines Sprachgebrauches, z. B. *intelligi datur*, eine Redensart, die bei Marius Victorinus häufig vorkommt, aber bei einem Autor des augusteischen Zeitalters im höchsten Grade befremdlich sein muss (Keil a. a. O. p. 22).

wird eine Stelle aus dem achten Buche des Juba citirt. Man hat an dieser Zahl Anstoss genommen und VIII in IV oder V verändern wollen, doch ohne Grund. Warum soll Juba, *qui inter metricos autoritatem primae eruditionis obtinuit,* nicht ein achtes Buch geschrieben haben können, wenn sein späterer Epitomator Marius Victorinus 4, Hephästion sogar 48 Bücher über Metrik geschrieben hat? Namentlich ist es unrichtig, wenn angenommen wird, es stamme das Fragment „*in octavo*" aus demselben Buche, in welchem Juba den Trimeter behandelt habe, nämlich dem vierten; denn es ist dort vielmehr von den *metra confusa* und πολυσχημάτιστα die Rede, in denen an jeder Stelle der Trochäus statt des Dactylus oder Spondeus steht *(qui ergo confuderunt et multiformiter coniugaverunt).* Schon nach der grossen Zahl der metrischen Beispiele zu urtheilen, sowohl lateinischer wie griechischer (den lateinischen scheinen jedesmal griechische vorausgegangen zu sein) muss die Metrik des Juba viel ausführlicher und umfassender als aller übrigen lateinischen Metriker gewesen sein.

Im zweiten Buche des Marius Victorinus ist Juba nur für das antispastische und ionische Metrum citirt, jedoch in einer Weise, dass man sieht, Victorinus muss ihn hier auch sonst zu Grunde gelegt haben. Dies wird nun auch weiterhin für das zweite Buch bestätigt. Im Cap. *de iambico Vict. II p. 111* verräth sich die Partie vom *octametrum Boiscium* als eine Entlehnung aus Juba, vgl. Rufin. p. 386 G. Die dem griechischen Originale hinzugefügte Uebersetzung des Juba fehlt, statt dessen ist bei Victor. eine freie lateinische Nachbildung auf Grundlage des Verses *beatus ille qui procul negotiis* gegeben; auch diese mag im weiteren Fortgange des Juba'schen Originals vorgekommen sein. Im Cap. *de troch. Vict. II* stammt das Beispiel des *tetrameter satyricus Qualis aquila* u. s. w. nach Mall. Theod. 6 § 5 aus Juba. Das ganze zweite Buch des Marius Victorinus wird schwerlich eine selbstständigere Arbeit sein als das 3te und 4te, wo er fast überall aus einer Darstellung der *metra derivata* wörtlich abgeschrieben hat. Es liegen nun für das zweite Buch des Victorinus zwei sehr nahe verwandte parallele Darstellungen vor, nämlich die πρωτότυπα des Pseudo-Atilius und des Diomedes. Wir dürfen uns der Mühe überheben, dies im einzelnen nachzuweisen. Keine dieser drei Darstellungen aber ist aus der anderen abgeschrieben, denn jede hat ihr Eigenthümliches, die

Verwandtschaft kann nur in der Benutzung einer gemeinsamen Quelle beruhen. Diese Quelle kann nun keine andere als ein Theil der Juba'schen Metrik sein, die in dem einen der drei Apographa ausdrücklich als Quelle genannt wird. In dieselbe Kategorie mit den genannten Partieen des Marius Victorinus, Pseudo-Atilius und Diomedes gehört eine anonyme Metrik, aus der ein nicht unbedeutendes Fragment in Endlicher's Analecten p. 519 abgedruckt ist. (Fragmentum Bobiense). Es enthält den Schluss des iambischen Metrums, das trochäische Metrum, das dactylische Metrum und den Anfang des anapästischen. Auf einen näheren Vergleich mit Mar. Victorinus, Pseudo-Atilius und Diomedes einzugehen verbietet der Raum.

Stammen die eben besprochenen Partieen lateinischer Metriker aus dem Werke des Juba, so gehen sie in letzter Instanz auf Heliodor zurück, denn Heliodor ist es, aus welchem Juba nach Mar. Vict. p. 127 geschöpft hat (*insistens Heliodori vestigiis, qui inter Graecos huiusce artis antistes aut primus aut solus est*); auch der Pseudo-Atilius p. 339—347 und Diomedes p. 479—484 muss alsdann wenigstens zum Theil als eine mittelbare Fundgrube der heliodorischen Doctrin angesehen werden. In der That treffen wir hier auf entschieden Heliodorisches. Wir lesen bei Diomedes *de paeonico* p. 484 *Elegantissimum est igitur cum per singulos pedes pars orationis impleatur*. Das ist der durch mehrere Zwischenhände gegangene Heliodor schol. Heph. p. 19: Ἡλιόδωρος δέ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, den wir S. 219 in seiner vollständigeren Original-Fassung mitgetheilt haben. Als Beispiel des *paeonicum* bringt Pseudo-Atil. p. 347 das auch bei Hephästion vorkommende aristophaneische *tetrametrum* Ὦ πόλι φίλη Κέκροπος αὐτοφυὲς Ἀττική; Diomedes sagt: *Hoc* ἐν παραβάσει *Aristophanes composuisse creditur*. Beides wird in letzter Instanz aus Heliodor stammen, ebenso wie die Notiz des Victorinus p. 132, dass Aristophanes nicht nur den *tetrameter paeonicus*, sondern auch den *hexameter paeonicus* gebildet habe (der letztere ist von Hephästion nicht erwähnt, denn das von diesem angeführte kretische ἑξάμετρον des Alkman ist davon verschieden). Nicht zu übersehen ist die Angabe Victorins, dass der *paeon* mehr ein Rhythmus, als ein Metrum sei: statt *dimetrum* wird von ihm geradezu *dirrhythmum*, ebenso *trirrhythmum*, *tetrarrhythmum* gesagt. Dieselbe ganz singuläre Terminologie kommt in den metrischen Scholien zu Aristo-

phanes vor, z. B. ad Equit. 322 παιωνικὰ δίμετρα ἃ καλεῖται κρητικὰ δίρρυθμα, ib. v. 381 τρίρρυθμα, ad Achar. 203 στίχος παιωνικῶν τετράρρυθμος ἀκατάληκτος, Pac. 345. Auch dies ist ein Berührungspunct mit Heliodor, auf dessen κωλομετρία die metrischen Scholien zu Aristophanes beruhen.

§ 20.

Philoxenus.

Von dem Alexandriner Philoxenus (Suid. s. h. v. vgl. S. 121), in welchem wir neben Heliodor und Hephästion den dritten Hauptrepräsentanten des durch Einführung der antispastischen Messung charakterisirten neueren Systems der Metrik zu erblicken nicht umhin können, wissen wir sehr wenig. Longins Commentar zu Hephästion citirt ihn neben Heliodor: er habe sein metrisches Werk, welches nach Suid. den Titel περὶ μέτρων führte, nicht mit einer Definition des Metrons, sondern sofort mit der Theorie der Buchstaben begonnen. Ein sehr ungünstiges Urtheil würde man über seine Kenntniss der Metrik fällen müssen, wenn eine Ueberlieferung des Pseudo-Atilius p. 360 richtig wäre: *Philoxenus ait hoc: („Non ebur neque aureum") heptasyllabon choriambicon vocari et esse dimetron catalecticon Euripidion. ille inquit* νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων. Denselben Vers führt auch Hephäst. cap. 6 als Beispiel des katalektischen trochäischen Dimeters an. Und Philoxenus soll dies Metron ein choriambisches genannt haben? Dergleichen lässt sich wohl von den byzantinischen Scholiasten zu Pindar erwarten, aber nicht von einem alexandrinischen Grammatiker und Metriker, der noch in die Zeit der wissenschaftlichen Erudition gehört. Das Wort *choriambicon* muss schlechterdings ein Corruptel sein. Wir werden sie mit Sicherheit emendiren, wenn wir aus *choria(mbi)con* ein *choriacon* herstellen. Ebenso ist bei Censorin. p. 406 der *septenarius trochaicus* als *choriacus* bezeichnet und überhaupt haben die früher besprochenen Repräsentanten des älteren metrischen Systems, zu denen auch Censorinus gehört, den Namen *chorius* statt *trochaeus* mit Vorliebe gebraucht.

Man könnte hiernach zu der Meinung geführt werden, dass auch Philoxenus ein Anhänger des älteren, nicht des heliodorischen Systems sei. Aber dem ist nicht so. Marius Victorinus nennt in seiner Darstellung der μέτρα πρωτότυπα (lib. II) p. 133

den Philoxenus unter denjenigen Metrikern, welche abweichend von den übrigen dem *metrum proceleusmaticum* nach den 9 πρωτότυπα die 10te Stelle anweisen „*decimam huic (proceleusmatico) speciem post novem prototypa* . . . *impertiendam esse* . . . *putaverunt*“. Unter den *novem prototypa* hatte aber auch das *antispasticum* seine Stelle, mithin vertritt auch Philoxenus die antispastische Auffassung Heliodors und Hephästions. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, dass von den 3 verschiedenen Systemen der πρωτότυπα, von denen Mar. Victor. p. 69 redet, das dritte das philoxenische sein muss, denn in diesem dritten kommt ausser den übrigen 9 das *metrum proceleusmaticum* als 10tes πρωτότυπον vor. Nun nimmt zwar nicht das System Heliodors und Hephästions, wohl aber das erste von den an jener Stelle des Mar. Victor. genannten Systemen, welches die antispastische Messung noch nicht kennt (d. i. das alte System des Cäsius Bassus u. s. w.), das *proceleusmaticum metrum* als *prototypon* an. Wir ersehen daraus, dass zwar Philoxenus bereits auf dem Standpuncte des neueren (antispastischen) Systemes steht, aber in einigen Stücken dem Heliodor und Hephästion gegenüber an dem älteren Systeme festhält, denn er hat nicht nur die hier übliche Terminologie Choreus statt Trochäus, sondern auch die hier vertretene Auffassung des *metrum proceleusmaticum* als eines *prototypon* beibehalten. Für diese Bedeutung, welche er dem *proceleusmaticum* einräumt, macht Philoxenus, wie wir aus jener Stelle des Mar. Victor. ersehen, das *metrum spondiacum* oder *molossicum* geltend: auch dies erinnert an das ältere System, insbesondere an die auf Cäsius zurückgehende Partie bei Diomedes p. 497.

Bei Gelegenheit der Anapäste cap. 8 sagt Hephästion: „Einige nehmen auch ein μέτρον προκελευσματικόν an . . . Die Besseren aber (χαριέστεροι) fassen dies als ein aufgelöstes ἀναπαιστικόν auf.“ Polemisirt hier Hephästion, dem Heliodor beistimmend, gegen Philoxenus?

Hephästion kennt nur πόδες δισύλλαβοι, τρισύλλαβοι, τετρασύλλαβοι; alle aus mehr als 4 Silben bestehenden fasst er als Auflösungen der 3- oder 4silbigen auf. Aristides aber und andere spätere Metriker (S. 203) wissen noch ausserdem von 32 πεντασύλλαβοι und 64 ἑξασύλλαβοι, im ganzen also von 124 πόδες zu berichten. Nach einer Notiz des Pseudo-Drako d. i. des Manuel Moschopulus würde sich Philoxenus mit der Classi-

fication und Benennung dieser 5- und 6 silbigen πόδες abgegeben haben, denn jener Byzantiner weist p. 132 auf die Tabellen des Philoxenus hin, auf denen man die Eintheilung und Nomenclatur aller 12 πόδες angegeben finde: εὑρήσεις δὲ τῶν εἰκοσιτεσσάρων καὶ ἑκατὸν τὰ ὀνόματα καὶ τὰς διαιρέσεις αὐτῶν ἐπιμελῶς γεγραμμένα ἐν τοῖς διαγράμμασι τοῦ Φιλοξένου. Ist es möglich, dass zur Zeit jener Byzantiner des 14. Jahrhunderts noch etwas von der Metrik des Alexandriners Philoxenus vorhanden war, auf die er seine Leser verweisen konnte? Wir werden dies verneinen müssen. Der hier gemeinte Philoxenus kann wenigstens nicht der alte Philoxenus sein, aus welchem Longin, der Pseudo-Atilius und Marius Victorinus citiren. Aber es ist fraglich, ob jener Verfasser der διαγράμματα τῶν ποδῶν auch nur den Namen Philoxenus gehabt habe. Denn in dem mit dem Pseudo-Drako aus derselben Quelle stammenden, aber in allem einzelnen diese Quelle viel treuer wiedergebenden *Anonymus Ambrosianus* heisst es bei Gelegenheit der 5silbigen πόδες: Πεντασύλλαβοι δὲ πόδες εἰσὶ τριάκοντα δύο οὓς καὶ Γαληνὸς ἐν τῷ περὶ συνθέσεως τεχνῶν ἐκτίθεται. Jedenfalls haben wir keinen Grund, dem Alexandriner Philoxenus die ruhmlose Arbeit einer Nomenclatur der πεντασύλλαβοι und ἑξασύλλαβοι aufzubürden.

Longin hat noch eine unmittelbare Bekanntschaft mit der philoxeneischen Metrik, schwerlich aber die ihn citirenden Lateiner Victorinus und Pseudo-Atilius. Sie werden diese Citate eben daher haben, woher dem ersteren die Citate aus Heliodor überkommen sind, nämlich aus dem von beiden excerpirten umfangreichen Werke des Juba. Juba's Abschnitt *de pedibus* geht auf die 200 ff. besprochene Arbeit eines unbekannten Griechen zurück, in seinem Abschnitte *de metris prototypis* ist zwar vorzugsweise Heliodor, neben diesem aber auch Philoxenus, und für den Abschnitt *de heroo* die S. 209 besprochene Arbeit eines unbekannten Griechen als Quelle benutzt worden. Darauf folgte dann eine Darstellung der *metra derivata* im Sinne des Cäsius Bassus und der *metra Horatiana*. Schwerlich wird aber auch dasjenige, was Marius Victorinus mit Aristides gemeinsam hat (vgl. § 21), von dem ersteren anderswoher als aus Juba's Buche entlehnt sein. Aus welchem Autor dies dem Juba zugekommen, ist wieder unbekannt, — sicherlich aber nicht aus Aristides. Man wird hierbei auf Philoxenus rathen können und ebenso auch in Philoxe-

uns die Quelle jenes Abschnittes *de pedibus* oder *de heroo* vermuthen dürfen, aber etwas auch nur annähernd Sicheres lässt sich hierüber nicht ausfindig machen.

§ 21.

Die Metrik des Aristides.

Sie ist nach den Kategorieen des hephästionelsch-heliodorischen Systems behandelt: περὶ cτοιχείων, περὶ cυλλαβῶν, περὶ μέτρων, περὶ ποιήματοc. Der Abschnitt περὶ μέτρων, wie bei den übrigen Metrikern der ausgedehnteste, zerfällt in folgende Abschnitte: 1) περὶ μέτρων im allgemeinen, 2) die ἐννέα πρωτότυπα μονοειδῆ καὶ ὁμοιοειδῆ (wir bedienen uns des hephästioneischen Ausdruckes), 3) die ἀcυνάρτητα, 4) die κατ' ἀντιπάθειαν μικτά (3 und 4 in umgekehrter Ordnung als bei Hephästion). Dazu als Anhang die μέcα, die cυγκεχυμένα und ἀποφαίνοντα μέτρα. Folgende Eigenthümlichkeiten des Aristides sind besonders bemerkenswerth:

1) In dem Abschnitte περὶ cυλλαβῶν wird von den durch *muta cum liquida* bewirkten κοιναὶ cυλλαβαί gelehrt, dass sie, wenn die *liquida* ein μ ist, „ἧττον κοιναὶ γίνονται" d. i. gewöhnlich lang bleiben. Wir haben dies als einen von Hephästion mit Unrecht zurückgewiesenen Satz des Heliodor kennen gelernt. Für die beiden übrigen Klassen der κοιναὶ cυλλαβαί zeigt sich kaum eine Verwandtschaft zwischen der Darstellung des Aristides und der uns in den Scholien zu Hephästion erhaltenen Darstellung des Heliodor (S. 217).

2) In dem Abschnitte μερὶ ποδῶν werden auch die Kategorieen der 32 πεντacύλλαβοι und 64 ἑξacύλλαβοι aufgestellt, wie bei den lateinischen und byzantinischen Metrikern (S. 203 ff.), mit denen der ganze in Rede stehende sehr skizzenhafte Abschnitt des Aristides unleugbare Verwandtschaft hat. Nur dies ist als Eigenthümlichkeit hervorzuheben, dass nach Aristides der τετραcύλλαβοc πούc als διποδία, der πενταcύλλαβοc und ἑξαcύλλαβοc als cυζυγία bezeichnet wird, eine Terminologie, die auch der weitere Verlauf der aristideischen Metrik festhält (z. B. p. 55 cυζυγία πενταcύλλαβοc καὶ ἑξαcύλλαβοc). Aehnlich lesen wir bei Plotius p. 248 cυζυγία *disyllabis pedibus iunctis unum facit pedem*, διποδία *vero quinque vel sex syllabis composita pedibus unde constat scanditur separatis.* Dies ist zwar nicht genau das-

selbe wie bei Aristides, doch ist wohl glaublich, dass die Discrepanz auf einer Irrung des Photius beruht.

3) Nach Hephästion ist das grösste μέτρον ein 30zeitiges, nach Anderen (schol. Heph.) ein 32zeitiges. Aristides nennt beide Grenzbestimmungen. Eigenthümlich ist hier, dass die μέτρα bis zum 24zeitigen Megethos (dem Umfange des dactylischen Hexameters) als ἁπλᾶ, die darüber hinausgehenden als σύνθετα bezeichnet werden. — Nicht unberücksichtigt darf bleiben, dass der Ausdruck μέτρα ἁπλᾶ Aristid. p. 50 und p. 56 in einer anderen Bedeutung, nämlich als identisch mit πρωτότυπα gebraucht erscheint.

4) Die dactylischen und anapästischen μέτρα ἁπλᾶ werden nach Monopodieen gemessen (vier Anapäste sind nicht ein δίμετρον, sondern ein τετράμετρον, p. 57), die dactylischen und anapästischen μέτρα σύνθετα nach Dipodieen (acht Dactylen sind ein τετράμετρον δακτυλικὸν σύνθετον); für Dactylen und Anapäste besteht also dieselbe Norm bald monopodischer, bald dipodischer Messung. Dies ist gegen die Theorie des Hephästion, doch findet sich in sofern bei Marius Victorinus eine Analogie, als auch nach ihm den Anapästen bisweilen monopodische Messung zukommt (p. 101). Dipodische Messung der Dactylen bei dem schol. Heph. A cap. 7.

5) Unter den πρωτότυπα stehen nicht, wie bei Hephästion, das ἰαμβικόν und τροχαϊκόν, sondern, wie bei Heliodor (S. 184), das δακτυλικόν und ἀναπαιστικόν voran.

6) Μέτρα λογαοιδικά sind nach den übrigen Metrikern Verbindungen von anlautenden Dactylen (Anapästen) und auslautenden Trochäen (Iamben). Nach Aristides können in den Logaöden die Trochäen (Iamben) vorausgehen.

7) Aristides' Metrik ist die ausführlichste Quelle über die Verscäsuren; insbesondere ist die Sonderung zwischen τομή und διαίρεσις interessant.

8) Die im Anhange des Abschnittes περὶ μέτρων aufgeführten μέσα, συγκεχυμένα, ἀπεμφαίνοντα μέτρα finden sich nicht im Encheiridion des Hephästion. Doch nennt die von dem Encheiridion abweichende Aufzählung der hephästioneischen Metra bei dem schol. ad Hermog. id. p. 381 die συγκεχυμένα als diejenigen, welche Hephästion nach den ἀσυνάρτητα dargestellt habe. Es muss dies in einem der grösseren Werke des Hephästion geschehen sein. Auch Victor. p. 145 redet von den συγκεχυμένα

und ebendaselbst von den ἀπεμφαίνοντα. Die μέϲα μέτρα sind, so viel ich jetzt sehe, dem Aristides eigenthümlich; es sind solche, welche eine doppelte Auffassung zulassen (z. B. als Anapäste oder Dactylen — μέϲα ist hier mit κοινά identisch); ebenso werden die κοιναὶ ϲυλλαβαί bei Aristid. p. 45 auch als μέϲαι ϲυλλαβαί bezeichnet.

9) Andere Differenzen zwischen Aristides und den übrigen Metrikern (in Beziehung auf das Megethos der einzelnen πρωτότυπα — das Verhältniss der ϲύνθετα zu den ἀϲυνάρτητα p. 56, wobei wohl ein Missverständniss des Aristides zu Grunde liegen mag) können hier unberücksichtigt bleiben. Doch verdient noch darauf aufmerksam gemacht zu werden, dass einige Metriker, wie Juba, Terentianus, schol. Heph. in der Darstellung der Silben bei der Bestimmung des Silbenmaasses auch die auf den Vocal folgenden Consonanten mit in Rechnung bringen und dem einzelnen Consonanten den Zeitbetrag einer halben einfachen Kürze einräumen. Die Silbe ἐκ ist nach ihnen $1\frac{1}{2}$zeitig, die Silbe ἄρξ $2\frac{1}{2}$zeitig, die Silbe ηξ 3zeitig. Auch Aristides p. 45 lässt sich auf diese Unterschiede ein, aber abweichend von den übrigen setzt er den einfachen Consonanten nicht $= \frac{1}{2}$, sondern als 1 an und bestimmt hiernach den Betrag der Silbe ἐκ $= 3$, der Silbe ἄρξ $= 5$, der Silbe ηξ $= 6$. Die μονάϲ d. i. den einfachen Consonanten lässt er der δίεϲιϲ der Harmonik entsprechen. Im Anschluss hieran ist auch noch dies als Eigenthümlichkeit der aristideischen Metrik hervorzuheben, dass darin häufig auf eine meist sehr nichtssagende Analogie zwischen den Sätzen der Metrik und Harmonik hingewiesen ist. Doch fehlt es in diesen Analogieen nicht an Widersprüchen. Ist in der eben angeführten Stelle der einfache Consonant der δίεϲιϲ, der kurze Vocal der doppelten δίεϲιϲ gleichgestellt, so heisst es p. 50, dass das 24zeitige dactylische Hexametron der Octave analog sei, denn diese enthielte 24 διέϲειϲ.

Im wesentlichen kommt der von Aristides gegebene Abriss der Metrik mit dem Systeme des Hephästion und Heliodor überein, im einzelnen aber unterscheidet er sich von Hephästion in manchen nicht unbedeutenden Puncten. Viel näher schliesst er sich an Heliodor an. Aber auch zwischen Aristides und den uns vorliegenden Fragmenten des Heliodor stellt sich wenigstens in soweit eine Verschiedenheit heraus, als Aristides mindestens nicht unmittelbar aus Heliodor geschöpft haben kann. Dass in letzter

Instanz die Schrift des Heliodor zu Grunde liegt, könnte man immerhin als Vermuthung aufstellen, denn für fast alle Eigenthümlichkeiten des Aristides lassen sich Parallelen bei lateinischen Metrikern nachweisen, von denen anzunehmen ist, dass sie schliesslich auf Heliodor zurückgehen. Noch wahrscheinlicher aber ist es, dass ein anderer dem heliodorischen Systeme im allgemeinen sich anschliessender Metriker der Darstellung des Aristides zu Grunde liege. Dass dies Philoxenus sei, lässt sich um deswillen nicht annehmen, weil gerade dasjenige, was wir als Eigenthümlichkeit des Philoxenus dem Heliodor gegenüber kennen, nämlich die Statuirung des μέτρον προκελευσματικόν als eines zehnten πρωτότυπον, dem Aristides fremd ist. Die Analogieen mit der Harmonik können schwerlich als Mittel benutzt werden, um über das unbekannte Original Aufschluss zu erhalten, denn gerade diese scheinen von Aristides selber hinzugefügt zu sein. Es wird sich ergeben, dass die meisten der oben angeführten aristideischen Eigenthümlichkeiten den Rest alter Tradition enthalten und dass mithin die Metrik des Aristides trotz ihrer Kürze eine nicht unwichtige Quelle der Metrik bildet.

Was nun aber den Aristides selber betrifft, so verräth er in seiner Metrik dieselbe Unwissenheit wie oben in der Harmonik und Rhythmik, ja er ist hier vielleicht unwissender als irgend ein anderer Berichterstatter, und selbst die Byzantiner des 14. Jahrhunderts stehen nicht tiefer als er. Jeder andere weiss, dass das κῶλον und das κόμμα oder die τομή ein Theil des μέτρον ist, aber nicht umgekehrt das μέτρον ein Theil des κῶλον, Aristides aber ist über die fundamentalsten Begriffe der antiken Metrik völlig im Unklaren. Er lehrt von den Asynarteten p. 56: τὰ μὲν ἐκ δυοῖν μέτρων (leg. κώλων) ἓν ἀποτελεῖ κῶλον (leg. μέτρον)· τὰ δὲ ἐκ μέτρου (leg. κώλου) καὶ τομῆς ἢ μέτρου (leg. κώλου) καὶ τομῶν ... ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ μέτρου (leg. κώλου) u. s. w. Will man diese Fehler verbessern, so ist dies eine Verbesserung, wie man den fehlerhaften Aufsatz eines unerfahrenen Schülers corrigirt, aber keineswegs eine Kritik, durch die der Text des Aristides etwa von Fehlern der Handschriften gereinigt würde: die Irrungen sind so consequent, dass man nur den Aristides selbst, aber nicht die späteren Librarii dafür verantwortlich zu machen hat, — Aristides selber ist der verstümmelnde Librarius des Originals, welches er in seiner Unkenntniss dieser Dinge aufs leichtsinnigste excerpirt.

Siebentes Capitel.

Die modernen Systeme der griechischen Metrik im Verhältnisse zur rhythmischen und metrischen Theorie der Alten.

§ 22.

Ihr Verhältniss zur rhythmischen Theorie der Alten.

Ich beabsichtigte nur eine Geschichte der antiken Theorie der 3 musischen Disciplinen zu geben, ohne auf die neuere wissenschaftliche Bearbeitung derselben einzugehen. Dennoch aber ist es nothwendig, das Verhältniss darzulegen, in welches sich die hervorragendsten Darstellungen der antiken Metrik, die unsere moderne Philologie geliefert hat, zur rhythmischen und metrischen Theorie der Alten gestellt haben.

Die von G. Hermann und Boeckh dargelegten Systeme der Metrik nehmen darin einen gemeinsamen Ausgangspunct, dass sie den Rhythmus als das den gesammten metrischen Erscheinungen zu Grunde liegende Princip hinstellen. Denn nicht nur Boeckh, sondern auch Hermann vermag sich eine wirklich wissenschaftliche Metrik nicht anders zu denken, als dass dieselbe zugleich eine rhythmische Formenlehre sei. Aber woher hat man die in der poetischen Sprache sich verkörpernden rhythmischen Formen und Verhältnisse, die sich ja in den antiken Dichterwerken keineswegs von selber dem Auge des Forschers darbieten, zu entnehmen?

Diese Frage beantwortet sich nach Hermann folgendermassen. Wären wir so glücklich, eines jener vom Rhythmus handelnden Werke der alten griechischen Litteratur wie z. B. das des Aristoxenus zu besitzen, so würde uns das die erwünschte Quelle sein, aus welcher wir unsere Kenntniss der in der griechischen

Poesie dargestellten rhythmischen Formen zu schöpfen hätten. Aber weil ein solches Werk nicht vorliegt und so lange es nicht vorliegt, bleibt nichts anderes übrig als lediglich und allein die Dichter selber zur Hand zu nehmen und die ihren Versen zu Grunde liegenden rhythmischen Kategorieen dem eigenen rhythmischen Gefühle zu entnehmen. Denn, fügt Hermann hinzu, die uns zugekommenen Fragmente jener Werke sind so abgerissen und unverständlich, dass der Versuch, sie als Quelle für unsere rhythmische Kenntniss zu benutzen, bisher mehr geschadet als genützt hat. Und so beharrt Hermann fortwährend auf dem von Aufang an von ihm eingenommenen Standpuncte, die seinem eigenen Gefühle oder sollen wir sagen seinen eigenen Reflexionen entnommenen rhythmischen Sätze als die Normen hinzustellen, denen auch die alten Dichter gefolgt sein sollen und in denen die Fundamentaltheorie der gesammten antiken Metrik enthalten sei. Es ist nothwendig, die Hermannsche Fundamentaltheorie kürzlich zu skizziren.

Der einfachste Rhythmus zeigt sich in den Pendelschwingungen. Aber diesen monotonen Rhythmus kann die Kunst nicht gebrauchen, sie bedarf eines der Mannigfaltigkeit fähigen Rhythmus, der namentlich des bei den Pendelschwingungen nicht vorkommenden Ictus theilhaftig ist. Einen solchen Rhythmus nennen wir Reihe *(ordo)*, und zwar einfache Reihe, wenn nur Ein Ictus, periodische Reihe, wenn mehr als Ein Ictus vorhanden ist. Die einfachste Art der e i n f a c h e n R e i h e ist diejenige, welche bloss Eine den Ictus tragende lange oder kurze Silbe enthält *(arsis nuda)*. Gewöhnlich enthält aber die einfache Reihe ausser der Ictussilbe auch noch eine oder mehrere ictuslose Silben, genannt *thesis*. *Arsis* und *thesis* stehen in einem Causalverhältnisse, die Arsis mit ihrem Ictus ist die Ursache, die Thesis die Wirkung. Es liegt nun am nächsten, dass die als Ursache fungirende, bald kurze bald lange Ictussilbe solche Silben als Thesis erzeugt, welche ihr in der Prosodie gleich sind; also die kurze Ictussilbe erzeugt eine oder mehrere kurze Thesen: ⏑́⏑, ⏑́⏑⏑, ⏑́⏑⏑⏑ (einfache pyrrhichische, tribrachische, proceleusmatische Reihe), die lange Ictussilbe erzeugt eine oder mehrere lange Thesen: –́–, –́–– (einfache spondeische und molossische Reihe, die letztere ebenso wenig wie die pyrrhichische in der Praxis vorkommend). Es braucht aber ferner auch in jenem Causalverhältnisse die den Ictus tragende lange Arsis nicht mit ihrer vollen, sondern nur mit

ihrer halben Kraft zu wirken und mithin nicht Längen, sondern Kürzen als Thesissilben zu erzeugen –́⏑, –́⏑⏑, –́⏑⏑⏑ (einfache trochäische, dactylische, päonische Reihe). So ist der Rhythmus, wenn er eine einfache Reihe ist, ein dreifacher: die *arsis nuda*, die gleichsilbige Reihe, die ungleichsilbige Reihe.

Die Kraft der Arsis geht aber noch weiter, denn es kann (um zunächst ein einzelnes Beispiel zu nehmen) die den Ictus tragende Länge nicht bloss eine ictuslose Länge hervorbringen, um so einen Spondeus zu erzeugen, sondern durch die Kraft jenes Ictus kann dieser ganze Spondeus mehrere Male hintereinander wiederholt werden, aber so, dass der Ictus des als Anfang stehenden erzeugenden Spondeus stärker ist als der Ictus der darauf folgenden erzeugten Spondeen. Der Complex solcher im Causalverhältnisse der Ursache und Wirkung zu einander stehenden einfachen Reihen heisst periodische Reihe. Bezeichnet man den Ictus durch Accente, so sollte man eigentlich, wie Hermann sagt, dem ersten als dem Hauptictus einen doppelten Accent, den übrigen einen einfachen Accent geben; indess der grösseren Einfachheit wegen soll nach Bentleys Vorgange nur der Hauptictus durch einen Accent bezeichnet werden, die übrigen Icten sollen unbezeichnet bleiben. Im einzelnen kann nun die periodische Reihe je nach den verschiedenen der einfachen Reihen entweder aus zwei *arses nudae* bestehen (⏑́ ⏑́ oder –́ –́), oder aus einfachen gleichsilbigen Reihen (–́–, –– oder ⏑́⏑⏑, ⏑⏑⏑), oder aus einfachen ungleichsilbigen z. B. –́⏑–⏑ oder –́⏑–⏑–⏑ oder –́⏑⏑–⏑⏑. Hier ist die periodische Reihe überall die Wiederholung derselben einfachen. Es kann aber auch der Fall sein, dass in einer periodischen Reihe auf eine grössere einfache Reihe kleinere einfache Reihen folgen; der Hauptrepräsentant einer solchen periodischen Reihe ist die logaödische –́⏑⏑–⏑–⏑. Umgekehrt aber kann nichts Grösseres aus Kleinerem geboren werden, daher ist eine Verbindung wie –⏑–⏑⏑–⏑⏑⏑ keine einheitliche periodische Reihe mit nur Einem Hauptictus, sondern ein aus mehreren selbständigen einfachen Reihen mit gleich starken Icten zusammengesetzter Rhythmus *(numerus concretus)*.

Geht der erzeugenden Ictussilbe eine ictuslose Silbe voraus, so kann dies keine zu demselben Rhythmus d. i. derselben Reihe gehörende Thesis sein (sie kann ja nicht durch die erst folgende Ictussilbe erzeugt sein), sondern sie ist die Schlussthesis einer früheren Reihe, deren Anfang zwar nicht durch Silben ausge-

drückt ist, aber nothwendig hinzugedacht werden muss (also in einer Pause besteht). Ist die vor einen Rhythmus tretende Anakrusis den Thesen dieses Rhythmus gleich, so nennt man den trochäischen Rhythmus einen iambischen, den dactylischen einen anapästischen u. s. w., wobei aber durchaus festgehalten werden muss, dass Iamben, Anapästen schlechterdings nichts anderes sind als anakrusische Trochäen und Dactylen. Es kann aber auch die Anakrusis grösser oder kleiner sein als die Thesis des folgenden Rhythmus, sie ist aber nur dann eine Länge, wenn die folgende Ictussilbe eine Länge ist, im anderen Falle besteht sie immer nur aus einer oder mehreren Kürzen, die niemals mit Längen gemischt sind, z. B.

μεγαλοπόλιες ὦ Συρακόσαι βαθυπολέμου.

⏑⏑⏑⏑⏑⏑ | ⏑́⏑–⏑, ⏑́⏑⏑⏑⏑–

Wie an den Anfang des Rhythmus etwas hinzutreten kann, so kann am Ende desselben etwas fehlen *(catalexis)*. Ausser der Katalexis ist das Kriterium für das Ende der Reihe eine als Thesis stehende *syllaba anceps*. Im Uebrigen ist das Ende eines Rhythmus (d. i. eine Reihe) nach den Cäsuren des Verses zu beurtheilen. So ist z. B. der dactylische Hexameter, je nachdem die angewandten verschiedenen Cäsuren verschieden sind, aus verschiedenen Rhythmen oder Reihen zusammengesetzt.

In dem Vorliegenden sind nun die wesentlichsten Kategorieen für alle Metren enthalten. Die Classification derselben ist genau die nämliche, wie die der einfachen und zusammengesetzten Reihen. Die Metra enthalten nämlich 1) Rhythmen aus *arses nudae*, doch verbinden sich *arses nudae* immer mit anderen Rhythmen, und Metra aus blossen *arses nudae* gibt es nicht; 2) sie enthalten Rhythmen aus gleichen Silben: tribrachische, proceleusmatische, spondeische. Doch auch diese Klasse der Metra ist, wie Hermann will, bloss ideal. Wo ein tribrachisches, spondeisches, proceleusmatisches Metrum vorliegt, da ist dasselbe nichts anderes, als die Auflösung oder Contraction von Trochäen oder Dactylen. Denn obwohl der spondeische und dactylische Rhythmus, der tribrachische und trochäische genetisch und principiell verschieden sind, so wird doch vermöge einer Permutation der Rhythmen der Tribrachys an Stelle des gleich grossen Trochäus u. s. w. substituirt. So bleiben denn 3) nur die aus ungleichsilbigen Reihen bestehenden Metra: *a*) Metra des trochäischen, *b*) des dactylischen, *c*) des päonischen Rhythmus, zu denen schliess-

lich *d*) noch die Metra des parapäonischen Rhythmus (–⏑⏑⏑⏑ und –⏑⏑⏑⏑⏑) hinzukommen. Die zweite periodische Reihe des vorher angeführten pindarischen Verses ist eine parapäonische. Da nun eine jede periodische Reihe katalektisch schliessen, oder auch mit einer Anakrusis anlauten kann

–́⏑–⏒	–́⏑⏑–⏑⏑	–́⏑⏑⏑–⏑⏑⏑	–́⏑⏑⏑⏑–⏑⏑⏑⏑
––́⏑–	⏑⏑–́⏑⏑–	⏑⏑⏑–́⏑⏑⏑	⏑⏑⏑⏑–́⏑⏑⏑⏑–
–́⏑–	–́⏑⏑–		

und da aus allen diesen Formen Metra gebildet werden können, so tritt zu dem Metrum des päonischen Rhythmus als Nebenform das aus vierten Päonen bestehende Metrum hinzu, zu dem Metrum des dactylischen Rhythmus das anapästische und choriambische, zu dem Metrum des trochäischen Rhythmus das iambische und kretische. Das letztere ist nicht mit dem päonischen zu identificiren, denn der Päon hat nur eine lange Arsis und eine dreisilbige Thesis, in welcher niemals Contraction stattfinden kann, der Kretikus dagegen ist ein katalektischer *numerus trochaicus*, der als solcher zwei Arsen hat, von welchen nicht nur die erste, sondern auch die zweite auflösbar ist; statt des Kretikus kann also ein erster Päon, aber niemals umgekehrt anstatt des Päon ein Kretikus stehen; das kretische Metrum duldet Päonen, aber das päonische keinen Kretikus. Es gibt nun aber ausser den genannten auch noch solche Metren, deren Rhythmus (Rhythmus als periodische Reihe gefasst) nicht wie bei den angeführten aus gleichen, sondern aus ungleichen einfachen Reihen besteht. Ein solcher Rhythmus ist der zum trochäischen Rhythmengeschlechte zu rechnende Antispast, welcher aus einem Iambus und Trochäus besteht. Sodann gehören hierher diejenigen Rhythmen, in welchen eine *arsis nuda* enthalten ist. Die letztere nämlich verbindet sich mit einem folgenden Dactylus zum Ionicus a maiore –́ | –́⏑⏑, mit einem vorangehenden Anapäst zum Ionicus a minore ⏑⏑–́ | –́, mit einem vorausgehenden und zugleich mit einem nachfolgenden Iambus zum Dochmius ⏑–́ | –́ | ⏑–́. Freilich, meint Hermann, könne man den Ionicus a minore auch als einen spondeischen Rhythmus mit Anakrusis ⏑⏑ | –́– ansehen und demselben spondeischen Rhythmus auch den Bacchius ⏑ | –́– hinzuzählen. Aber Hermann will die Rhythmengeschlechter nicht durch die Hinzufügung des spondeischen noch vermehren und deshalb den Bacchius lieber dem trochäischen Rhythmengeschlechte zuweisen. Hier geräth das bisher so consequent durchgeführte System Her-



manns zum ersten Mal in ein unentschiedenes Schwanken. Endlich kommt es nun auch vor, dass eine *arsis nuda* sich mit einer zweiten *arsis nuda* verbindet. Als ein Rhythmus dieser Art ist nämlich der vor einem logaödischen oder choriambischen Rhythmus stehende Trochäus, Iambus, Spondeus, Pyrrhichius aufzufassen, in welchem jede Silbe eine Arsis ist. Hermann nennt dies die Basis.

Diesen Fundamentalsätzen, welche Hermann lediglich seinen eigenen Reflexionen oder, wenn wir wollen, seinem rhythmischen Gefühle entnommen hat, fügt er noch zwei Sätze aus den uns erhaltenen Resten rhythmischer Litteratur der Alten hinzu, trotzdem dass er in der Vorrede seiner Elementa von dem Inhalte jener Fragmente sagt: *Non modo parum profuit iis qui ad hoc confugerunt, sed obfuit etiam.* Dies sind die Sätze vom kyklischen Dactylus und vom *trochaeus semantus*. Ausser den zweizeitigen Längen und einzeitigen Kürzen statuirt nämlich Hermann auch irrationale Längen und Kürzen, welche kürzer sind als die zwei- und einzeitigen, sowie noch eine vierzeitige und achtzeitige gedehnte Länge. Rhythmen mit irrationalen Silben sind die nach seiner Annahme nicht auflösbaren kyklischen Dactylen und Anapäste (auch die dem iambischen Trimeter zugemischten Anapäste sind kyklisch); ein Rhythmus aus gedehnten Längen ist der *trochaeus semantus* (als solcher ist z. B. der Spondeus am Anfange trochäischer Metra aufzufassen).

Warum hat Hermann nur diese zwei Sätze aus der rhythmischen Ueberlieferung der Alten aufgenommen? Eben diese Aufnahme enthält aber immerhin das Geständniss, dass er jener rhythmischen Ueberlieferung eine Autorität zuerkennt. Wird nun aber nicht auch anderen Sätzen der Rhythmiker Autorität beizumessen sein, insbesondere solchen Sätzen, welche viel klarer sind als jene Notizen vom kyklischen Tacte und vom *trochaeus semantus*, und welche nicht wie diese bei Dionysius von Halikarnass und Aristides, sondern von einem anerkannt viel besseren Gewährsmanne, nämlich dem alten Aristoxenus, dem Rhythmiker κατ' ἐξοχήν, überliefert sind? Hermann hat sich ja selber mit der Erklärung und Textesberichtigung der rhythmischen Fragmente des Aristoxenus beschäftigt; wäre es für Hermann nicht viel nothwendiger gewesen, sich über das Verhältniss der aus seinen eigenen Reflexionen gewonnenen rhythmischen Theorieen zu den rhythmischen Sätzen des Aristoxenus auszusprechen, als z. B. aus

Aristides den entlegenen und damals noch missverstandenen *trochaeus semantus* herbeizuziehen? Hätte sich Hermann über jenes Verhältniss seiner eigenen rhythmischen Sätze zu der Lehre der alten Rhythmiker aussprechen wollen, dann hätte er nothwendig gestehen müssen, dass seine gesammte eigene Fundamentaltheorie durchweg mit der rhythmischen Tradition in einem absoluten Widerspruch steht. Die weitere Frage alsdann, auf welcher Seite die Wahrheit liege, ob in Hermanns eigenen Deductionen oder ob in den Sätzen des Aristoxenus, diese Frage hätte Hermann selber, wenn er der von ihm in den Elementa in der praefat. ausgesprochenen Erklärung gegenüber nicht inconsequent hätte sein wollen, nur in der Weise beantworten können, dass diese Antwort zugleich das Geständniss von der völligen Haltlosigkeit seiner metrischen Fundamentaltheorie in sich eingeschlossen hätte. Denn einem jeden der Hermannschen Fundamentalsätze lässt sich ein aristoxenischer Satz gegenüberstellen, welcher gerade das Gegentheil von dem enthält, was Hermann durch eigene Reflexion gefunden hat. Hermann aber ist, wie gesagt, trotz seiner dem Aristoxenus gewidmeten Studien völlig unbekümmert um Alles, was dort gelehrt wird, ja selbst die dort enthaltene so ausserordentlich schöne Terminologie verschmäht er und bleibt lieber bei den sicherlich viel weniger zusagenden Nomenclaturen, die er sich vor seiner Bekanntschaft mit den alten Rhythmikern ausgedacht hatte.

Was Hermann *ordo* nennt, das heisst bei den Alten πούς, *pes* d. i. Tact, und zwar entspricht dem *ordo simplex* der πούς ἀσύνθετος oder ἁπλοῦς, dem *ordo periodicus* der πούς σύνθετος. Dies weiss auch Hermann, denn wir lesen bei ihm Elem. p. 18: *Pes a musicis et rhythmicis, plerumque etiam a metricis ita dicitur, ut non solam temporum comparationem, sed etiam, qui in iis temporibus numerus inest, spectent. Nos, de numeris* ***ordinum*** *appellationem usurpantes,* ***pedem*** *vocamus solam temporum comparationem absque numero.* Weshalb Hermann hier der Terminologie der Alten nicht folgt, dafür gibt er keinen Grund an. Aber dass er ihr nicht folgt, das ist die Ursache, dass Hermann die Unrichtigkeit gar vieler seiner Behauptungen nicht eingesehen hat.

Die Rhythmik des Aristoxenus lehrt p. 288 Mor. Ὅτι μὲν οὖν ἐξ ἑνὸς χρόνου πούς οὐκ ἂν εἴη, φανερὸν ἐπειδήπερ ἓν σημεῖον οὐ ποιεῖ διαίρεσιν χρόνου, ἄνευ γὰρ διαιρέσεως χρόνου πούς

οὐ δοκεῖ γίνεσθαι. Dieser Satz ist Hermann keineswegs unbekannt geblieben, hat er doch das Kapitel, in welchem derselbe enthalten ist, selber des Weiteren besprochen. Dennoch bleibt er bei seiner Annahme, eine einzelne den Ictus tragende Kürze oder Länge bilde (ohne dass eine Pause hinzukommt oder dass die Länge zu einem die Thesis und Arsis umfassenden Umfange gedehnt wird) für sich allein als *arsis nuda* einen vollen Tact — denn was Hermann *ordo simplex* nennt, das ist nach seiner eigenen, so eben angeführten Erklärung eben dasjenige, was bei Aristoxenus πούς, d. i. Tact heisst. Die praktische Rhythmik der modernen musischen Kunst weiss von einem solchen Tacte nichts, die Rhythmik der Griechen hat ihn laut dem Zeugnisse des Aristoxenus ebenso wenig gekannt; mit welchem Rechte also darf ihn Hermann der Kunst der Griechen geradezu gleichsam als Fundamental-Tact octroiren wollen — und zwar mit solcher Kühnheit octroiren, dass er es nicht einmal für nöthig hält, das supponirte Dasein eines solchen Tactes durch irgend welchen Grund zu stützen? Ist aber die Annahme dieser *arsis nuda* eine Unwahrheit, dann ist auch Hermanns aus zwei *arses nudae* bestehende Basis, dann ist Hermanns *ionicus a maiore et minore*, dann ist endlich auch Hermanns *dochmius* nicht minder verkehrt und irrig als die unwahre Voraussetzung, auf welche Hermann nach seiner eigenen Reflexion das Wesen dieser Tacte basirt hat.

Nach der Lehre der alten Rhythmiker ist der Trochäus oder Iambus vom Tribrachys, der Dactylus und Anapäst vom Proceleusmaticus und Spondeus nur durch die verschiedene διαίρεσις ῥυθμοποιίας, nach welcher der χρόνος δίσημος bald durch eine unzusammengesetzte Zeit (die Länge), bald durch eine zusammengesetzte (die Doppelkürze) ausgedrückt wird, verschieden, im Uebrigen aber sind die genannten Silbenverbindungen genau dieselben Tacte und haben genau dieselbe rhythmische Eigenthümlichkeit. Und Hermann lehrt seiner Theorie von der Erzeugung des leichten Tacttheils durch den schwereren zulieb, dass die aus gleichen Silben bestehenden Tacte einer ganz anderen rhythmischen Gattung angehörten, als die ungleichsilbigen, denn dort seien die ictuslosen Silben aus der ganzen Kraft, hier nur aus der halben Kraft der Ictussilbe erzeugt!

Und doch sind diese angeblich nur mit halber Kraft erzeugten Tacte, die Hermann in die dritte und letzte Rhythmenklasse verweist, die einzigen, welche vorkommen. Leider stimmt selbst

hier die von Hermann aufgestellte Classification der *ordines simplices* d. i. der einfachen Tacte mit der aus Aristoxenus folgenden Classification der πόδες ἀσύνθετοι nicht überein, denn deren gibt es nach Aristoxenus vier Classen, nämlich die dreizeitigen, die vierzeitigen, die fünfzeitigen und endlich die im Rhythmus der dreizeitigen gehaltenen sechszeitigen Ionici, genau entsprechend den von den alten Metrikern statuirten vier γένη ποδικά. Die sechszeitigen Ionici erklärt Hermann für zusammengesetzte Tacte, in denen, schlimm genug, ein vierzeitiger Tact mit einer langen *arsis nuda* vereint sei, und um den Widerspruch mit der Ueberlieferung der Alten noch greller zu machen, statuirt Hermann dann schliesslich noch die parapäonischen Tacte seiner eigenen Erfindung. Sollen wir denn wirklich annehmen, dass Hermann in Folge seiner um den wirklichen Rhythmus ziemlich unbekümmerten Reflexion die einfachen Tacte der Griechen besser kennt als der erfahrenste griechische Rhythmiker? Dass Hermann nach Bentley's Vorgange den Iambus und Trochäus, den Dactylus und Anapäst u. s. w. dem Rhythmus nach für identisch erklärt und den anlautenden leichtesten Tacttheil als Anakrusis d. i. als Auftact absondert, ist durchaus zu billigen. Auch Aristoxenus erklärt die genannten Tacte für ἴσοι πόδες, die sich nur durch die verschiedene Stellung der beiden Tacttheile unterscheiden. Aber wenn Hermann die Anakrusis als das Ende eines vorausgehenden Tactes oder Rhythmus dem Wesen nach von dem leichten Tacttheile, den er mit dem Ausdrucke Thesis bezeichnet, geschieden wissen will, so ist das wiederum gegen die ausdrückliche Aussage der Alten. Die erste Hälfte eines iambischen Tetrameters ist nach der Ueberlieferung der Alten ein 12zeitiger zusammengesetzter Tact, also gehört auch die iambische Anakrusis als integrirender Bestandtheil diesem 12zeitigen Tacte an und ist nicht etwa als Ende eines vorangehenden Tactes, dessen übrige Bestandtheile in einer Pause bestehen, aufzufassen. Aus derselben Angabe, welche die erste Hälfte des iambischen Tetrameters für einen einheitlichen zusammengesetzten Tact erklärt, folgt auch die Unrichtigkeit der Hermannschen Annahme (um auf andere Sätze der alten Rhythmiker hier nicht einzugehen), dass die *syllaba anceps* das Ende des zusammengesetzten Tactes oder, wie er selber sich ausdrückt, der periodischen Reihe sei; denn wäre dies der Fall, so hätten die Alten jene iambische Tetrapodie nicht einen einheitlichen 12zeitigen Tact, sondern 2 6zeitige Tacte genannt. Auch

dass der Hauptictus, wie Hermann meint, stets auf dem Anfange des zusammengesetzten Tactes ruht, ist nach Aristoxenus unrichtig, welcher z. B. von zusammengesetzten tripodischen Tacten redet, in denen der Hauptictus dem letzten Einzeltacte zufällt.

Dass es trochäische, dactylische und päonische Tacte gibt, dass die Iamben, Anapästen dem Rhythmus nach das Nämliche sind wie Trochäen, Dactylen, dass endlich mehrere Einzeltacte durch einen gemeinsamen Hauptictus zu einem grösseren rhythmischen Ganzen vereint werden, darin hat Hermann Recht, aber es sind dies eben auch die einzigen richtigen Punkte der gesammten von ihm durch eigene Reflexion gewonnenen metrischen Fundamentaltheorie. Alles Uebrige, was er dort vorbringt, ist unwahr, aus dem Grunde, weil die rhythmische Tradition der Alten hier überall geradezu das Gegentheil überliefert. Oder wird Jemand soll ich sagen so kühn oder so gedankenlos sein wollen, um keine Scheu zu tragen, dasjenige, was die Griechen selber von den in ihrer Kunst übligen Rhythmen sagen, für irrig und Hermann's Phantasie über den antiken Rhythmus für wahr zu erklären?

Die Entdeckung, dass die Fragmente des Aristoxenus und was sonst noch von rhythmischer Tradition der Alten vorhanden ist, die nothwendige Grundlage der Metrik sein muss, ist Boeckhs grosses Verdienst und mit ihr datirt eine neue Epoche für die wissenschaftliche Behandlung der alten Metrik. Doch liegt zwischen den durch die Namen Boeckh und Hermann bezeichneten Epochen noch eine kleine Zwischenperiode, denn so dürfen wir die durch Voss und insbesondere durch Apel vertretene Auffassung der Metrik wohl mit Recht benennen. Hermann redet zwar ausserordentlich viel vom Rhythmus, aber was er so nennt, ist in Wahrheit kein Rhythmus, nicht nur kein antiker, sondern auch kein moderner. Das letztere konnte den mit dem Rhythmus unserer Musik Vertrauten nicht verborgen bleiben, und so versuchten denn Voss und Apel an Stelle der von Hermann sogenannten rhythmischen Kategorieen solche Kategorieen zu setzen, welche in Wahrheit rhythmische waren. Sie konnten dabei zunächst nur an den Rhythmus unserer heutigen Musik denken, und es war auch dieses immerhin ein Fortschritt zu nennen, denn jedenfalls steht die Art und Weise unseres modernen Rhythmus immerhin dem antiken Rhythmus viel näher als dasjenige, was Hermann, ohne sich die Tactverhältnisse unserer Musik zum Bewusstsein

zu bringen, für Rhythmus ausgibt; dass aber auch dieser Standpunkt noch nicht der richtige war, zeigt schon die Thatsache, dass Apel und Voss, wenn sie ein und denselben Vers den Tacten unserer heutigen Musik unterordneten, vielfach von den Anderen differiren. So mass Voss die iambischen Trimeter nach $^{2}/_{4}$-Tacten (punctirtes Viertel und Achtel) — unter den Neueren stimmt darin Lehrs mit ihm überein —, während Apel den Rhythmus des Verses durch $^{6}/_{8}$-Tacte bestimmt. Wer von Beiden hier im Rechte war, liess sich erst dann bestimmen, als man die rhythmischen Quellen der Alten herbeizog: sie lehren, dass die von Voss angenommene Tactform (ein triplasischer Rhythmus) kein Tact ist, welchen die griechische Rhythmopöie in mehrmaliger Wiederholung hinter einander anwenden kann, also kann auch der griechische Trimeter nicht in der von Voss angenommenen Weise gemessen sein, um von anderen Thatsachen, welche gegen diese Messung sprechen, zu schweigen. Boeckh stand anfänglich auf Apels Seite. Aber in ungemeiner Rührigkeit und Energie des Geistes hat er schon wenig Jahre später in der seiner Pindarausgabe hinzugefügten Darstellung der Metrik jenen neuen Standpunkt gewonnen, der, so lange man auch noch Metrik treiben mag, nicht wieder verlassen wird, dass nämlich das Fundament dieser Disciplin kein anderes ist als das der Tradition der alten Rhythmiker zu entnehmende. Von den Fundamentalsätzen, welche die Boeckh'sche Metrik an Stelle jener vorherbesprochenen Hermann'schen Sätze aufstellt, wird wohl einem jeden eine bleibende Dauer gesichert sein; dass hier Einzelnes modificirt werden muss und dass die Rhythmiker keineswegs vollständig ausgebeutet sind, kann dem Boeckh'schen Standpunkte keinen Eintrag thun. Doch Eines ist es, was in der von Boeckh für die Metrik aufgestellten rhythmischen Grundlage den Aussagen der Rhythmiker widerspricht, nämlich dies, dass er neben den rhythmischen Verhältnissen auch das Vorkommen einer Arrhythmie statuirt, und dass in Folge dieser Arrhythmie z. B. einem 3zeitigen Iambus in demselben Verse ein 3zeitiger Trochäus dergestalt sich anschliessen soll, dass die beiden 2zeitigen schweren Tacttheile sich unmittelbar berühren. Allerdings spricht Aristoxenus im Anfange des 2. Buches neben dem ῥυθμός auch von einer ἀρρυθμία und Aristides und mit ihm übereinstimmend das Frag. Paris. nennt ausser den χρόνοι ἔρρυθμοι und ῥυθμοειδεῖς auch χρόνοι ἄρρυθμοι, aber an denselben Stel-

len wird zugleich deutlich ausgesprochen, dass die Arrhythmie aus der praktischen Rhythmik ausgeschlossen ist.

§ 23.

Ihr Verhältniss zur metrischen Theorie der Alten.

Ausser der rhythmischen Litteratur der Alten gibt es noch eine zweite auf die rhythmisch-poetische Composition sich beziehende Litteraturschicht, nämlich die Schriften der griechischen und römischen Metriker, von denen wenigstens einige vollständig auf uns gekommen sind. Das kleine metrische Handbuch des Hephästion mit dem zum Theil aus älteren metrischen Werken excerpirten Scholien wurde fortwährend von den mittelalterlichen Byzantinern bei ihrem Studium der alten Dichter fleissig benutzt und zum Zwecke des praktischen Unterrichts excerpirt, und mit dem Wiedererwachen der griechischen Philologie im westlichen Europa kam alles dieses in den Besitz der abendländischen Philologie, wo es dann bis etwa auf Bentley's Zeit zusammen mit den metrischen Schriften der Römer der unumstössliche Kanon für die Kenntniss der alten Metrik geblieben ist. Hermann konnte sich wenigstens der vulgär gewordenen Nomenclaturen der metrischen Schriften nicht entschlagen und adoptirte auch hie und da einen auf die Auffassung der Metra im Einzelnen sich beziehenden Satz des Hephästion, ja er vermochte sich sogar in der von ihm gegebenen Anordnung des speciellen Theiles seiner Metrik von der Reihenfolge der hephästioneischen Capitel nicht frei zu machen. Aber im allgemeinen tritt Hermann der metrischen Tradition der Alten als deren erbitterter Feind gegenüber. Die griechischen Metriker wissen nach seiner Ansicht von den Normen, denen die alten Dichter folgten, so gut wie gar nichts mehr, ihr ganzes System ist eine fast continuirliche Reihe von Irrthümern, gegen die Hermann fortwährend polemisiren zu müssen glaubt. Hierbei ist nun gegen Hermann vor allem der Vorwurf zu erheben, dass ihm das von ihm so sehr verachtete System der Metriker sowohl in seinem ganzen Zusammenhang wie in gar vielen Einzelheiten unbekannt geblieben ist. Hephästion unterscheidet zunächst zwei Classen der Metra, die aus gleichen πόδες bestehenden μέτρα μονοειδῆ oder καθαρά und die aus einer Mischung verschiedener πόδες bestehenden μικτά; die letzteren zerfallen wieder in die

μέτρα ὁμοιοειδῆ und in die μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά. Diesen beiden Classen lässt er alsdann die μέτρα ἀσυνάρτητα gegenübertreten, und zwar nicht etwa als eine jenen beiden coordinirte dritte Classe, sondern so, dass die an den beiden ersten Stellen genannten zwei Classen nur die beiden Unterarten einer den asynartetischen Metra gegenübertretenden Gesammtkategorie sind, für welche auch ein bei den römischen Metrikern erhaltener Gesammtname bestand, nämlich *metra connexa* d. i. synartetische Metra. Die μονοειδῆ und die erste Species der μικτά, nämlich die ὁμοιοειδῆ behandelt Hephästion, wie er selber ausdrücklich bemerkt, vereint mit einander; erst dann wird von ihm die zweite Species der μικτά, nämlich die κατ' ἀντιπάθειαν μικτά, dargestellt, auf diese lässt er die μέτρα ἀσυνάρτητα folgen und fügt schliesslich als Anhang die μέτρα πολυσχημάτιστα hinzu. Diese Art der Anordnung hat Hermann sonderbarer Weise ganz übersehen; er glaubt, Hephästions in Gemeinsamkeit mit einander behandelte μέτρα μονοειδῆ und ὁμοιοειδῆ seien *metra simplicia* d. h. solche, in denen die auf einander folgenden *ordines* einander gleich seien, während die folgenden Capitel Hephästions (κατ' ἀντιπάθειαν μικτά, ἀσυνάρτητα, πολυσχημάτιστα) die *metra mixta et composita* d. h. solche, in welchen die auf einander folgenden *ordines* ungleich seien, besprächen. Und in diesem irrigen Glauben theilt er die von ihm aufgestellte specielle Theorie der Metra in zwei Hauptabschnitte, die *metra simplicia* und die *metra mixta et composita;* den *metra simplicia* werden von Hermann ausser den wirklichen *simplicia* (den μονοειδῆ oder καθαρά) auch die von Hephästion sogenannten ὁμοιοειδῆ oder κατὰ συμπάθειαν μικτά (z. B. die logaödischen Metra, die gemischten Ionici und Choriamben) zuertheilt, die doch sicherlich dasjenige sind, was Hermann *metra mixta* nennt, und von den alten Metrikern auch niemals anders als μέτρα μικτά angesehen worden sind. Dies Verfahren Hermanns kann, gelind gesagt, nur als eine völlige Gedankenlosigkeit bezeichnet werden, als ein Widerspruch mit den von ihm selber in der Einleitung aufgestellten Fundamentalsätzen. Das System der von ihm so tief verachteten Metriker ist hier sicherlich von allen Vorwürfen freizusprechen, die nur auf Hermann selber zurückfallen. Noch schlimmer aber steht es mit dem zweiten Hauptabschnitte Hermanns, *de metris mixtis et compositis.* Schon das lässt sich nicht rechtfertigen, dass Hermann mit der Theorie der hier be-

handelten Metra unter ein und derselben Ueberschrift auch die Theorie der Strophen behandelt: doch ist dies wenigstens nicht etwas an sich Unrichtiges, es hindert nur die Uebersichtlichkeit und Deutlichkeit. Aber die in diesem Hauptabschnitte der Strophentheorie vorangehende Darstellung der gemischten und zusammengesetzten Metra ist trotzdem, dass Hermann sein ganzes System auf philosophische Kategorieen zu erbauen den Anspruch macht, eine ganz und gar unlogische Zusammenstellung, und Hermann kann sich über die von ihm hier vereinten metrischen Kategorieen unmöglich klar geworden sein. Die Definition, die er zu Anfang von den gemischten und von den zusammengesetzten Metra oder, wie er selber sagt, von den *mixti et compositi numeri* aufstellt, kann nur unsern Beifall verdienen: *Mixti qui ex diversis numeris in unum confusis constant* (das würden also vor allem die logaödischen Metra, die gemischten Ionici u. s. w. sein), *compositi in quibus plures numeri ita sunt copulati ut alter sequatur alterum* (dahin würden also vorzugsweise die Verse der von Hermann sogenannten dorischen Strophe gehören, für welche die Alten ganz entsprechend den Hermann'schen *metra composita* den terminus technicus μέτρα ἐπισύνθετα gebrauchen). Aber wie verhält sich zu diesen Definitionen die nun weiter folgende Darstellung der gemischten und zusammengesetzten Metra Hermanns? Da lesen wir zu unserem grossen Erstaunen, dass 1) die *mixta metra* a) in die *polyschematista* und b) in die *metra numeri concreti* (vgl. oben S. 235) zerfallen und dass als Haupttypus der letzteren die Metra der sog. dorischen Strophe hingestellt und besprochen werden. 2) Die *metra composita* sind zusammengesetzt a) *per cohaerentiam*, κατὰ συνάφειαν oder b) *sine vinculo*; die der ersten Art dieser Zusammensetzung folgenden Metra sind die von den Alten sogenannten μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά, die der zweiten Art die μέτρα ἀσυνάρτητα. Dies, meint Hermann, seien die Kategorieen, nach welchen sich die gemischten und zusammengesetzten Metra im einzelnen sonderten. Es ist aber, als ob er selber eine allerdings wohlberechtigte Scheu trüge, eine auf diese Kategorieen basirte Ausführung zu geben; er sagt, nachdem er jene Eintheilung aufgestellt hat, Elem. p. 519: *Nemo non videt, hanc partitionem, quam proposuimus, latius patere quam ut ea tantum metra comprehendat, de quibus hoc libro dicturi sumus;* deshalb will er die vorher angegebene Reihenfolge der *metra mixta et composita* verlassen und folgende Anordnung einhalten: 1) *De versibus*

polyschematistis; 2) *de versibus asynartetis;* 3) *de versibus secundum antipathiam compositis;* 4) *de numeris concretis.* Von den Versen, welche die Alten πολυςχημάτιςτα nennen, sind, wie Hermann dann weiter erklärt, die meisten in Wahrheit keine πολυςχημάτιςτα, dennoch werden sie hier alle an dieser Stelle von Hermann abgehandelt. Von den Versen ferner, welche die Alten für κατ' ἀντιπάθειαν μικτά ausgeben, ist, wie Hermann will, kein einziger ein κατ' ἀντιπάθειαν μικτός, dennoch werden sie alle und nur sie von Hermann unter der Kategorie der μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά besprochen. Unter den von den Alten sogenannten μέτρα ἀςυνάρτητα gibt es nach Hermann nur einige wenige, welche wirkliche ἀςυνάρτητα sind, dennoch werden alle von Hephästion als Asynarteten bezeichneten Verse auch von Hermann ganz in der Reihenfolge Hephästions unter der Kategorie der Asynarteten behandelt. Warum, fragen wir, hat denn Hermann nicht jene Kategorieen der Alten verlassen, wenn er sie als unrichtig erkannt hatte, warum hat er nicht bessere Kategorieen an deren Stelle gesetzt? Zu eigenen besseren Kategorieen ist Hermann nicht gekommen, er hält hier überall das Verfahren ein, dass er von den termini technici der alten Metriker sagt, sie passen nicht für die darunter begriffenen einzelnen Metra — einen wirklichen Nachweis dafür ist er freilich schuldig geblieben. Es ist dies eine gar voreilige Kritik der metrischen Tradition, deren letzter Grund kein anderer ist als der, dass Gottfried Hermann die Kategorieen der Metriker zu kritisiren unternimmt, wo ihm der Begriff, den die Alten mit jenen Kategorieen verbinden, noch völlig unverständlich geblieben ist, — sagen wir es geradezu, dass ihm die antike Theorie der πολυςχημάτιςτα, der ἀςυνάρτητα, der κατ' ἀντιπάθειαν μικτά noch viel unklarer geblieben ist, als die Tacttheorie des Aristoxenus. Der einzige Punct, wo Hermanns Kritik der alten metrischen Tradition gerechtfertigt ist, sind die von ihm selber als Logaöden oder Choriamben aufgefassten ἀντιςπαςτικὰ und ἰωνικὰ μικτά der Alten. Aber auch hier sollte sein wohlerworbenes Verdienst sofort durch einen dasselbe aufwiegenden Irrthum geschmälert werden. Die bei den späteren Metrikern übliche antispastische Messung der Logaöden hat nämlich Hermann glücklich beseitigt, dafür wird aber die antispastische Messung — den Metrikern der älteren Zeit war sie nachweislich unbekannt, sie ist erst eine Neuerung des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts — in anderer Weise von ihm den

Metren der Alten octroiirt: antispastisch nämlich soll nach Hermann eine bestimmte Klasse von Metren sein, welche die alten Metriker ganz richtig unter der Kategorie der Asynarteten begreifen — dies letztere freilich hat Hermann nicht gewusst, da er, wie gesagt, von der Asynartetentheorie der Alten kaum eine oberflächliche Kenntniss hatte. In ähnlicher Weise wie die sogenannten *metra mixta et composita* müssen sich nun auch die *metra simplicia* der Alten die übereilte Kritik Hermanns gefallen lassen. Nach ihrer Ueberlieferung ist der κύριος πούς des päonischen Metrums ein Kretikus, welcher die Auflösung zum 1. und 4. Päon verstattet; das päonische Metrum selber ist meistens theils akatalektisch gebildet. Dies Alles erklärt Hermann für irrig, freilich ohne auch hier einen Grund anzugeben. Das päonische Metrum soll nämlich nur einen Päon, niemals einen Kretikus zulassen, der Ausgang desselben soll nur katalektisch, niemals akatalektisch sein, denn der den päonischen Vers schliessende Kretikus ist nach Hermann kein Kretikus, sondern vielmehr die dactylische Katalexis eines ersten Päons mit auslautender *syllaba anceps*. Und während Hephästion lehrt: τὸ δὲ παιωνικὸν εἴδη μὲν ἔχει τρία, τό τε παιωνικόν ..., lehrt Hermann gerade das Gegentheil: das kretische Metrum ist keine Species des päonischen, sondern ein von diesem ganz verschiedener Rhythmus, der so wenig wie der dactylische mit dem päonischen Gemeinschaft hat; Beweise verschmäht er auch hier. Und so finden sich denn die Nomenclaturen der alten Metriker fast sämmtlich auch in der Hermann'schen Metrik wieder, aber Hermann hat sich die Freiheit genommen, sie in einer ganz andern Weise zu gebrauchen. Bemerkenswerth ist bei diesen Umkehrungen des Sinnes auch der von den Metrikern zur Bezeichnung für die Maasseinheit der monopodischen und dipodischen Messung gebrauchte Ausdruck βάσις, dem Hermann ungerechter Weise die ihm seit alter Zeit zukommende Function geraubt hat, weil er damit die angeblichen zwei *arses nudae* am Anfange logaödischer und dactylischer Reihen passend zu bezeichnen vermeint.

So unverdient aber auch die Vorwürfe sind, mit denen er die Tradition der alten Metriker überschüttet hat, so haben sie doch willigen Widerhall gefunden, so dass es fast zum guten Ton zu gehören schien, den Hephästion aufs gründlichste zu verachten — nur etwa die Fragmentensammler nahmen ihn noch zur Hand, um die von ihm gegebenen metrischen Beispiele der grie-

chischen Dramatiker und Lyriker auszubeuten. Auch Boeckh hat von den alten Metrikern einen möglichst schlechten Begriff: Aristoxenus gehört nach ihm einer Periode des Alterthums an, welche der Blüthezeit der musischen Kunst noch nahe stand, und die von den alten Dichtern befolgten rhythmischen Normen hatten sich bis dahin noch in ungetrübter Reinheit und Treue erhalten; ganz anders aber verhält es sich mit den Metrikern, welche nichts anderes sind als Grammatiker, die in der alexandrinischen und in der römischen Kaiserzeit lediglich aus den Textesworten der alten Dichter ohne irgend welche Tradition aus besserer Zeit ihre metrischen Regeln so gut sie können abstrahiren. Da würde es also mit dem System der griechischen Metriker genau dieselbe Bewandtniss haben wie mit dem metrischen System Hermanns. Es ist ein Glück, dass Boeckh seiner Ansicht von der Werthlosigkeit der metrischen Tradition wenigstens einmal inconsequent geworden ist, denn dieser Inconsequenz verdankt die moderne Wissenschaft der Metrik einen der schönsten Fortschritte, den sie gemacht hat. Es ist dies der von Hephästion und Anderen überlieferte Satz, dass der Vers oder vielmehr das μέτρον (denn der Vers oder der στίχος ist in der Terminologie der Metriker nur eine bestimmte Species des μέτρον) nicht bloss auf eine *syllaba anceps*, sondern auch überall auf eine τελεία λέξις, d. h. auf ein volles Wort ausgeht, dass also da, wo eine Wortbrechung stattfindet, ein Versende nicht stattfinden kann. Durch die Herbeiziehung und Festhaltung dieses Satzes hat Boeckh die frühere Versabtheilung in den Strophen der chorischen Lyriker und Dramatiker auf feste Normen zurückgeführt und dem Schwanken der handschriftlichen Ueberlieferung und der Willkür früherer Herausgeber ein für alle Mal ein Ende gemacht. Gottfr. Hermann ist in seiner Geringschätzung der Metriker leider consequenter als Boeckh und will jenen Satz vom Versende ebenso wenig, wie der gesammten übrigen metrischen Tradition irgend welche Autorität zuerkennen, aber seine Polemik gegen die darauf basirte Versabtheilung Boeckhs hat sich als fruchtlos erwiesen und sein Nothbehelf der „gebundenen und nicht gebundenen Verse“ hat wohl nur wenig Beifall gewinnen können.

Man hätte denken sollen, dass dieser wichtige Fund für Boeckh eine hinreichende Veranlassung gewesen wäre, um auch sonst den Metrikern eine grössere Theilnahme zuzuwenden und auch ihre übrigen Lehrsätze mit grösserer Unparteilichkeit, als

dies Hermann gethan, zu beachten und insbesondere noch so manche bei ihnen enthaltene Notizen, welche Hermann völlig unberührt gelassen, wieder hervorzuziehen. Aber mit Ausnahme jener τελεία λέξις am Ende des Verses behält Boeckh den Metrikern gegenüber ganz und gar den Hermann'schen Standpunct bei; die ehrwürdigen Asynarteten müssen sich auch bei Boeckh die ihnen von Hermann nach Bentleys Vorgange zuerkannte Umkehrung der alten Bedeutung gefallen lassen, von den verschiedenen Arten der Apothesis wird bloss die akatalektische und katalektische anerkannt, die brachykatalektische und hyperkatalektische als unnütz verworfen, die dikatalektische und prokatalektische Bildung bleibt mit Vergessenheit bedeckt, die Basis im Sinne der Alten kommt auch hier nicht zu ihrem Recht, sodern muss, wie Hermann will, zur Beziehung des Iambischen, trochäischen, spondeischen Anlautes der Logaöden dienen, und wenn Boeckh auch die rhythmische Geltung dieses Anlautes anders bestimmt, so findet er doch grade bei dieser sogenannten Basis die von Hermann vorgenommene Verwendung des alten Wortes ganz vortrefflich, dergestalt dass er auch den spondeischen Anfant trochäischer Metra als Basis im Hermann-schen Sinne hinstellt. Die antispastische Messung der Logaöden sieht er als durch Hermann beseitigt an; er stimmt ihm zwar nicht bei, wenn dieser den alten Metrikern entgegen eine bestimmte Classe von iambischen Versen als Metra des antispastischen Rhythmus auffasst, aber auch Boeckh ist nicht gesonnen, die Kategorie der Antispaste für die Metrik gänzlich aufzugeben, und insbesondere sind es die Dochmien, aus welchen Boeckh ein eigenes antispastisches Metrum constituirt, indem er sie nicht, wie es die älteren wollen, als eine Verbindung des iambischen und päonischen Tactes, sondern in Uebereinstimmung mit der erst im zweiten christl. Jahrh. aufgekommenen Theorie der späteren Metriker für einen aus einem Antispasten und einer langen Ictussilbe bestehenden Rhythmus erklärt.

So nimmt denn zwar das Boeckh'sche System der Metrik insofern einen von dem Hermann'schen System durchaus verschiedenen Standpunkt ein, als es die rhythmische Tradition der Alten überall zur nothwendigen Grundlage macht, und der hierdurch gewonnene Fortschritt ist in der That ein ausserordentlich grosser; aber was die Herbeiziehung der metrischen Tradition der Alten betrifft, so ist diese von Boeckh ebenso wenig wie von Hermann verwendet oder vielmehr es hat hier Boeckh mit Aus-

nahme des Satzes von der τελεία λέξις nur die ganz vulgären Kategorieen aufgenommen, welchen Hermann seine Approbation nicht versagt hat. Es war in der That etwas Schweres, des Gefühles der Verachtung, welches man nach dem von Hermann gefällten Verdammungsurtheile den alten Metrikern gegenüber empfinden musste, Herr zu werden. Und doch ist diese Verachtung eine völlig unverdiente. Von dem Augenblick an, wo man die Doctrin der alten Metriker in ihrem ganzen Zusammenhange und in allen ihren Einzelheiten kennen gelernt haben wird, wird man die an ihnen begangenen Unbilden widerrufen und in ihnen eine den Rhythmikern coordinirte Quelle unserer Kenntniss der antiken Metrik erblicken müssen.

Weit entfernt den Rhythmikern zu widersprechen, bilden vielmehr die Grundzüge der rhythmischen Tradition das Fundament für das antike System der Metrik. Und gar vieles von dem in dem letzteren Enthaltene kommt nur dadurch zu seiner endgültigen Erklärung, dass man die scheinbar abgerissenen Fäden erkennt, welche von Aristoxenus und überhaupt von der Rhythmik der älteren Zeit zu den einzelnen Kategorieen der Metriker hinüber führen. Ich glaube den unumstösslichen Nachweis geliefert zu haben, dass das System der Metriker mit nichten als eine blosse Reflexion der lediglich auf die Dichtertexte beschränkten Grammatiker der alexandrinischen und der Kaiserzeit anzusehen ist, dass vielmehr die in den musischen Kunstschulen der alten Zeit ausgebildete rhythmisch-metrische Theorie keineswegs mit dem Ende jener älteren Zeit ganz und gar zu Grunde gegangen ist, sondern sich zum guten Theile in die alexandrinische Zeit hineinvererbt und hier in ihrem letzten Niederschlage von den alexandrinischen Grammatikern benutzt ist, als sie das uns überkommene metrische System aufbauten. Freilich findet sich in diesem Systeme manche Auffassung, die nicht mehr auf jener alten rhythmisch-metrischen Tradition beruht, sondern darin ihren Grund hat, dass jene Grammatiker irgend eine metrische Erscheinung nach unrichtiger Analogie unter einer Kategorie begriffen, welcher sie nur der äusseren Silbenbeschaffenheit, aber nicht dem rhythmischen Werthe der Silben nach angehören kann. Fügen wir noch hinzu, dass auch noch die Metriker des zweiten christl. Jahrh. ihrem Streben etwas Neues zu finden nachgegeben, z. B. zu der aus der alexandrinischen Zeit herrührenden metrischen Kategorie auch noch ein antispastisches Metrum hinzugefügt ha-

ben, so ist hiermit der Standpunkt, welchen wir gegenüber der uns überkommenen rhythmischen Tradition einzunehmen haben, hinlänglich bezeichnet. Das Meiste nämlich von demjenigen, was uns die Metriker überliefern, ist ein Rest der aus der alten Zeit stammenden rhythmisch-metrischen Tradition und alles dies hat für uns dieselbe Autorität, wie die Sätze der Rhythmiker; die zu jenem alten Fundamente hinzugekommenen Neuerungen erweisen sich als solche dadurch, dass sie mit den Berichten der Rhythmiker nicht im Einklange stehen, und eine wissenschaftliche Bearbeitung der Metrik findet daran kein anderes als bloss ein historisches Interesse.

II.

Griechische Harmonik.

Von

R. Westphal.

Erstes Capitel.

Verhältniss der antiken zur modernen Musik.

§ 24.

Es ist schwer, uns von der griechischen Musik eine deutliche Vorstellung zu machen. Wir haben zwar eine nicht unbedeutende Anzahl von Schriften, welche von der Theorie der antiken Musik handeln, aber für sich allein geben dieselben ebenso wenig Aufschluss, wie uns die antiken Schriften über Architektur und Poesie von diesen Künsten ein deutliches Bild zu geben vermöchten, wenn nicht zugleich architektonische und poetische Kunstwerke erhalten wären. Wie könnten wir aus Aristoteles' Auseinandersetzungen über tragische und epische Poesie das Wesen dieser Dichtungen bei den Alten erkennen, wenn uns nicht Homer und nicht einige der ausgezeichnetsten tragischen Dichtungen vorlägen? Die Musik aber lässt sich noch weniger als die Poesie unter Begriffe fassen und auf die Formel des Wortes zurückführen. Wie wenig helfen uns hier die Theorieen der Alten, wenn die antiken Compositionen nicht erhalten sind? So ist es aber in der That, oder beinahe wenigstens ist es so. Dazu kommt, dass sich die uns überlieferten antiken Schriften über Theorie der Musik fast ausschliesslich auf einem abstracten Boden bewegen. Sie gehen nicht ein auf das Wesen einzelner musikalischen Kunstwerke, aber ebenso wenig stellen sie das eigentlich musikalische τεχνικόν, die Lehre von der Melodie der Harmonie dar, sondern ihr Interesse liegt in der Erörterung allgemeiner musikalischer Sätze, für welche die Alten nach einer philosophischen Begründung und Rechtfertigung streben. Wir finden dort ein Netz logischer Kategorieen, welches über ganz

vulgäre Erscheinungen der Musik geworfen wird, aber auf die Fragen, die wir stellen möchten, um über das Wesen der antiken Musik Aufschluss zu erhalten, auf diese geben die antiken Techniker meist keine Antwort. So kommt es denn, dass es mit unserer Kenntniss der tonischen Seite der alten Musik ungleich schlechter bestellt ist als mit der der antiken Rhythmik. Denn für die Rhythmik und Metrik besitzen wir nicht nur eine ganz ansehnliche Zahl positiver Thatsachen, welche uns die alten Theoretiker überliefert haben, sondern es liegen uns die Denkmäler antiker Poesie vor, an denen wir das Wesen der Rhythmik und Metrik und die Unterscheidungen der Stilarten in gleicher Weise studiren können, wie an den Resten antiker Tempel das Wesen der alten Architektur.

Die Griechen reden von ihrer Musik mehr als von den übrigen Künsten. Es war ohne Zweifel eine Kunst, von der das antike Gemüth tief bewegt wurde, und auch in der äussern Stellung hatte sie eine grössere Bedeutung als die Architektur und Plastik, deren Vertreter das antike Bewusstsein nicht von den Handwerkern zu sondern vermochte; der Musiker war schon durch die Agone der grossen hellenischen Feste zu einer hervorragendern Stellung berufen und selbst die Muse Pindars fand eine würdige Aufgabe darin, den Sieger des musischen Agons zu besingen (Pyth. 12). Dazu kam die Stellung, welche die Musik in der Jugenderziehung einnahm, und die Bedeutsamkeit, welche sie hierdurch für das gesammte alte Staatsleben hatte. Daher die Menge musikalischer Kunstschulen, in denen sich durch zahlreiche Schüler der Name und der Stil des Meisters weiter erhielt. Aber trotzdem zeigt sich bald, dass die antike Musik nicht die Bedeutung der modernen hatte. Bei uns ist sie eine freie selbstständige Kunst geworden; sie tritt zwar noch häufig genug in Begleitung der Poesie auf, aber die Poesie ist dann, von wenigen Ausnahmen abgesehen, stets das untergeordnete Element. Der poetische Text unserer Oper ist fast überall ohne Kunstwerth und kann auf den Namen einer wirklichen Poesie keinen Anspruch machen; der eigentliche Schwerpunkt der modernen Musik beginnt ausserdem immer mehr in das Gebiet der Instrumentalmusik verlegt zu werden, nicht die weltliche oder geistliche Oper, sondern die Symphonie bildet die Spitze unsrer Musik.

Im Alterthum war dies Alles anders. Zwar zerfällt auch hier die Musik in Vocal- und Instrumental-Musik, aber

nur in der Vocalmusik entfaltet sich ein reiches vielseitiges Leben. Die Instrumentalmusik beschränkt sich grösstentheils auf die Virtuosität eines Solo-Spielers, und wenn die Gewalt, mit welcher dieser sein Instrument beherrschte, auch vielfach der Gegenstand der Bewunderung war, so hat doch dieser Zweig der Kunst einen entschieden fremdländischen Ursprung: die ersten Anfänge desselben sind zwar nicht so spät, als man gewöhnlich denkt, aber jedenfalls hat die weitere Ausbildung derselben die volle Entwicklung der Vocalmusik zu ihrer Voraussetzung und schliesst sich überall an diese als an ihr Vorbild an.

Die Vocalmusik ihrerseits kommt darin mit der modernen überein, dass auch in ihr die begleitende Instrumentation eine grosse Rolle spielt, aber noch wesentlicher sind die Unterschiede. Die Worte des gesungenen Liedes, der poetische Inhalt hat in der klassischen Zeit eine über die Melodie und die Harmonie weit hinausgehende Bedeutung. Die Musik ist, um mit Aristoteles zu reden, nur ein ἥδυσμα der poetischen Aufführung sowohl im Drama wie in der lyrischen Poesie. Sie hatte freilich die Aufgabe, in dem Gemüthe des Zuhörers und Zuschauers die Stimmung zu erregen, welche für das volle Verständniss der vorgetragenen Poesieen erforderlich war, aber die Poesie selber war der eigentliche Schwerpunkt, auf den es bei der gesammten künstlerischen Aufführung ankam. So ist es bei den Chorliedern der grossen Lyriker und ebenso ist es auch in dem klassischen Drama. Erst seit der Schlusszeit des peloponnesischen Krieges wurde dies Verhältniss wenigstens für einzelne Kunstgattungen anders: da wurden in den Tragödien die inhaltreichen Chorlieder verdrängt, um monodischen Gesängen der Agonisten Platz zu machen, und in diesen Sologesängen der Bühne ist allerdings nicht mehr die Poesie, sondern die Musik das eigentlich bedeutsame Moment. Auch die gleichzeitigen Werke der chorischen Lyrik, die Dithyramben des Philoxenus, Timotheus, Telestes haben dieselbe Stellung wie die tragischen Arien eingenommen. In dieser spätern Zeit, die bereits den Uebergang von den klassischen in den nachklassischen Hellenismus bildet, fängt die Musik an, eine freie, selbständige Stellung neben der Poesie einzunehmen, ähnlich der modernen Kunst, aber die alte Musik steht hiermit auch bereits auf dem Standpunkte, das ihr charakteristische Element einzubüssen, und die bewährtesten Kunstkenner wollen jene neueren Richtungen, die innerhalb der scenischen Mono-

dieen und der späteren Dithyramben von der Musik eingeschlagen wurden, nicht mehr für klassische Musik gelten lassen und setzen sie gegen die Musik der pindarischen und äschyleischen Zeit sehr tief herab. So schon Aristophanes, der, selber ein begeisterter Vertreter der alten klassischen Kunst, jenen Umschwung der Musik zum Theil noch mit erlebt hat; und späterhin Aristoxenus, der in wissenschaftlichen Werken die beiderseitigen Standpunkte als ein ins Einzelne gehender Kritiker gegen einander abgewogen und sich mit aller Entschiedenheit auf Seite der alten Kunst gestellt hat.

Also Beschränkung des Tongebietes gegenüber der prädominirenden Poesie ist das wesentliche Element der klassischen Vocalmusik. Die Melodie und Harmonie ist zwar keine Dienerin der Poesie, wie umgekehrt in unsrer heutigen Oper die Poesie zur blossen Sclavin der Musik herabgesunken ist, aber sie steht doch der Poesie gegenüber erst in zweiter Linie. Sie durfte nicht in der Weise sich geltend machen, dass der Sinn der Zuhörer von dem poetischen Inhalte abgezogen wurde, und um dessen vielfach verschlungenem Gange zu folgen, dazu bedurfte es in der That der vollen Aufmerksamkeit. Schon hieraus ergibt sich, dass in der alten Musik kein solcher Reichthum der Kunstmittel wie in der modernen stattfinden konnte. Das Charakteristische der alten Musik ist die grosse Klarheit der Form, die vor Allem durch die äusserste Schärfe und Präcision der rhythmischen Behandlung hervorgebracht wurde. Auch bei uns ist der Tact ein wesentliches Erforderniss, aber er ist weit öfter eine abstracte Form, die aus äussern Rücksichten festgehalten werden muss, als das Werk eines wahrhaften Rhythmopoios. Auch wir stellen an den Componisten die Forderung einer richtigen Behandlung der rhythmischen Verhältnisse, aber wir begnügen uns schon, wenn der Componist keinen Verstoss gegen das rhythmische Ebenmaass sich hat zu Schulden kommen lassen. Bei den Alten aber hat die Rhythmopöie eine solche Bedeutung, dass der Rhythmus geradezu als das energische lebenschaffende männliche Princip hingestellt wird, während die Töne, insofern sie eine uns befriedigende Melodie und Harmonie bilden, den Alten nur ein lebensfähiger Stoff, ein durch die Energie des Rhythmus aus seiner Passivität erwecktes weibliches Princip sei (Aristid. p. 43). Die rhythmischen Formen traten in der alten Musik in einer solchen Klarheit hervor, dass die kühnste Verschlingung der Reihen zu weit ausge-

dehnten Perioden möglich war, während sich die moderne Musik bis auf Ausnahmen, die zu zählen sind, in einem ewigen Einerlei viertactiger Glieder bewegt. Uns fehlt der Sinn für dies im Rhythmus sich kundgebende plastische Element der Musik, und wenn ein origineller moderner Künstler hier und da zu dergleichen künstlerischen Periodenbildungen geführt ist, so ist es recht bezeichnend für den uns mangelnden rhythmischen Sinn, dass man bisher auf diese kunstreicheren Bildungen grösstentheils nicht geachtet hat.

Die antike Vocalmusik zerfällt in den Sologesang (Monodie) und den Chorgesang. Aber der Chorgesang ist von dem Sologesange hauptsächlich nur dadurch verschieden, dass die Melodie durch eine grössere Zahl von Stimmen verstärkt wird, der Chorgesang selber ist unison. Mehrstimmigkeit des Gesanges ist dem Alterthume unbekannt. Höchstens kann eine Verschiedenheit nach Octaven vorkommen, wenn Knaben und Männer in demselben Chore vereint wirken. Hierüber besitzen wir das ausdrückliche Zeugniss in den Problemen des Aristoteles. Es ist nicht zu leugnen, dass es bei dieser grössern Einfachheit des Gesanges viel leichter war, die Worte der Singenden zu verstehen und deren Zusammenhange zu folgen, als dies da möglich ist, wo der Gesang durch künstliche vielstimmige Durchführung einen grössern Reichthum von musikalischen Mitteln entwickelt. Erst die Musik der christlichen Welt gelangt zu einer Vielstimmigkeit des Gesanges, freilich so, dass zunächst die Begleitung der Instrumente zurücktritt, während das Alterthum einzig durch die Instrumentation eine Polyphonie der Musik erreichte. Die moderne Musik hat dann schliesslich zu der Polyphonie der Sing-Stimmen die Polyphonie der Instrumente hinzugefügt und so das mittelalterliche Princip mit dem antiken verbunden. Ueber die Polyphonie der Instrumentation innerhalb der alten Musik — wir gebrauchen polyphon hier überall nur im Gegensatz von unison — sind die Vorstellungen bisher sehr unklar geblieben. Wir werden den unwidersprechlichen Beweis liefern, dass nur der Gesang unison war, dass dagegen die begleitenden Instrumente zum Gesange sich polyphon verhalten, dass also dasjenige, was wir Harmonie nennen, allerdings vorhanden war und zwar keineswegs so, dass die begleitenden Stimmen auf Quinten, Quarten und Octaven beschränkt waren, sondern dass auch die Terze und Sexte, die Septime und Secunde in der antiken Musik ihren Platz hatte.

Den Gesang nannte man μέλος, die Instrumentation κροῦσις, und je nachdem die κροῦσις durch Saiten- oder durch Blasinstrumente bewirkt wurde, zerfiel die gesammte Musik in zwei verschiedene Klassen. Die Vocalmusik unter Begleitung von Saiteninstrumenten heisst κιθαρῳδική, die durch Saiteninstrumente hervorgebrachte Instrumentalmusik heisst κιθαριστική oder ψιλὴ κιθάρισις. Die Kitharistik folgt überall den Normen der weit früher ausgebildeten Kitharodik, und beide zusammen bilden die eine Gattung der antiken Musik. Die Vocalmusik unter Begleitung von Blasinstrumenten dagegen heisst αὐλῳδική, die durch Blasinstrumente hervorgebrachte Instrumentalmusik αὐλητική oder ψιλὴ αὔλησις. Beide zusammen bilden die zweite Gattung. Eine dritte Gattung wird sowohl für die Instrumentalmusik wie für die Vocalmusik durch Vereinigung der Aulodik und Kitharodik oder der Auletik und Kitharistik hervorgebracht. In der κροῦσις hatte bei den Alten nicht sowohl ein massenhaftes Zusammenwirken der Kunstmittel als vielmehr die Virtuosität des Spielenden die hervorragende Bedeutung. Die antike Technik muss trotz der beschränktern Kunstmittel, nach einzelnen von den Alten uns zufällig mitgetheilten Zügen zu urtheilen, eine im höchsten Grade vollendete gewesen sein und dasselbe gilt auch von der Technik des Gesanges. Das antike Publicum zeigte gerade hier einen scharf-kritischen Kunstgeschmack. Der kleinste Fehler des Spielers oder des Sängers wurde nicht ungerügt gelassen, wie dies noch Cicero von seinen Zeitgenossen bemerkt. Man schreckte vor der Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten so wenig zurück, dass gerade desshalb die Saiteninstrumente in grösserm Ansehen standen, als die Blasinstrumente, weil sie schwieriger zu spielen waren, und dass sich gerade desshalb die Virtuosen mit Vorliebe den Saiteninstrumenten zuwandten (Aristox. ap. Athen. IV, 174).

Von den Blasinstrumenten stehen die metallenen (σάλπιγγες) ausserhalb der eigentlichen Kunst, sie dienen zur Kriegsmusik und zu andern untergeordneten Zwecken, die Sanction der Kunst ist nur den Rohr- oder Holzinstrumenten, den αὐλοί, zu Theil geworden. Abgesehen von dem geringeren Tonumfange des einzelnen Instrumentes unterscheiden sich die alten αὐλοί von unseren Rohrinstrumenten dadurch, dass jene mehr auf die Tiefe, diese mehr auf die Höhe berechnet sind. Clarinetten, Flöten, Oboen enthalten noch mehrere Octaven in der höheren

Tonlage, die den alten αὐλοί fremd sind. Die tiefen Octaven der alten Rohrinstrumente werden zwar durch unser Contrafagott überboten, aber das Fagott ist ein wesentlich anderes Instrument. Am meisten entsprachen die alten αὐλοί unseren Clarinetten, und der Eindruck, den auf uns die Clarinette macht, findet sich im ganzen und grossen nach den Berichten der Alten auch bei den αὐλοί wieder: ein voller sinnlicher Klang, weniger sanft und weich, als keck und leidenschaftlich; das Gemüth nicht besänftigend, sondern heftig fortreissend, wild bewegend, ja sogar zu Enthusiasmus und Fanatismus führend. Wir haben aber nicht zu vergessen, dass die Alten vom Eindrucke ihrer αὐλοί stets mit Rücksicht auf ihre Saiteninstrumente reden, und diese sind am nächsten unserer pedal-losen Harfe verwandt, deren Klang so farblos als möglich ist. Ein wirklich selbständiges Leben vermag sich auf dem Spiel der Lyra und Kithara nicht zu entwickeln, sie ist streng genommen nicht einmal fähig, eine Melodie darzustellen, denn die Tondauer kann immer nur eine sehr kurze sein und ist eigentlich nur für den Augenblick vorhanden, wo die Saite angeschlagen wird, das Nachklingen ist so schwach, dass hier kaum mehr vom Tone die Rede sein kann. In dieser Beziehung bildet sie gerade den Gegensatz der die Melodie führenden menschlichen Stimme. Auch die Intension des Tones leidet hier keine Modification, forte und piano stehen sich ziemlich nahe, schnelle Bewegungen können ebenfalls nicht ausgeführt werden. Dies Instrument nun aber ist es, welches in der alten Musik überall obenan gestellt wird. Die kitharodische Musik kommt dem Kunst-Ideale, welches den Alten vorschwebt, am nächsten, hier findet sich Ruhe, Frieden und gleichwohl Kraft und Majestät, hier wird das Gemüth in die Region des pythischen Gottes hinaufgehoben. Daraus ergibt sich nun der allgemeine Charakter der alten Musik vielleicht eben so gut, wie aus den speciellen Notizen, die uns sonst die Alten hinterlassen haben. Ein eigentliches Seelenleben darstellen, das soll die alte Musik nicht; jene Bewegung, in welche die moderne Musik unser Gemüth mit fortreisst, jene Gemälde vom Ringen und Streben des individuellen Geistes, jene Bilder von den Gegensätzen, durch welche sich das eigene Leben hindurchzuwinden hat, waren der alten Musik ganz und gar fremd. Der Geist sollte hervorgehoben werden auf eine Stufe idealerer Anschauung, das wollte auch die antike Musik, aber sie wollte ihm nicht erst das Spiegelbild seiner eigenen Kämpfe vorführen,

sondern ihn sofort auf den Standpunct bringen, wo er Ruhe und Frieden mit sich und der Aussenwelt fand und zu grösserer Thatkraft emporgehoben wurde. Die alte Musik ist eine Kunst, die zwar durch Bewegung wirkt, aber in dieser Bewegung nur ein einziges Moment festhält und auf dieses alle Stimmungen concentrirt. Die individuelle Gestaltung dieser Stimmung behält sich die Poesie vor, und in wie hohem Grade die Musik hierbei gleichsam nur andeutend mitwirkte, zeigt sich besonders daraus, dass die Antistrophe jedesmal von derselben Musik wie die Strophe gesungen und begleitet wird, auch wenn der Inhalt der Poesie in der Strophe ein völlig anderer geworden ist*). Von Romantik ist hier keine Spur, die Töne gleichen den festen Körpern, aus denen die Gestalten der Plastik gearbeitet sind; die wenig bewegte abstracte Schönheit, welche sich in der Kunst des Polykleitos ausspricht, trat dem Hellenen auch in der Musik entgegen. Es ist nicht die Färbung des Tones, nicht die ergreifende Wirkung der Harmonie, sondern die Schönheit der Melodie und die Reinheit des Tones, die den Kunstwerth der griechischen Musik bestimmt. Dem Gesange genügten die einfachen, effectlosen, bald verklingenden Töne der begleitenden Kithara, die keine Nachwirkung in der Seele zurücklassen sollten. Die Töne der Blasinstrumente stehen der menschlichen Stimme näher, treten daher schon früh als melodieführende Stellvertreter derselben auf, ja es tritt die Aulodik gegen die Auletik zurück, wurde ja an den pythischen Spielen die Aulodik nach einem Versuche, sie dort einzuführen, augenblicklich wieder abgeschafft (Paus. 10, 7, 5 αὐλῳδίαν κατέλυσαν καταγνόντες οὐκ εἶναι τὸ ἄκουσμα εὔφημον). Nur dann, wenn sie blosse Stellvertreterinnen der menschlichen Stimme wären, sollten die αὐλοί im pythischen Agon zugelassen werden, nur in solcher Anwendung gab Apollo seinen alten Hass gegen sie auf (Paus. 2, 22, 9), während sonst das Gebiet der musischen Kunst, wo Apollo in einfacher klarer Schönheit waltete, durch jene Töne beunruhigt war. Die αὐλοί erschienen den Alten so leidenschaftlich, so enthusiastisch, dass sie auf bestimmte Fälle beschränkt waren. Wo ein verhärtetes Ge-

*) In der Parados des Agamemnon wird die Antistr. δ (v. 184 Dind.) in derselben Melodie wie Str. δ (v. 176) gesungen! So etwas wäre in dem Chorliede einer modernen Oper unmöglich. Schon in den mimetischen Monodieen der Tragödien aus der Zeit des peloponnesischen Krieges kommt es nicht mehr vor.

müth durch äussere Macht in die Welt der Götter erhoben, wo eine Verzückung absichtlich hervorgebracht, wo ein vorhandener Enthusiasmus auf die äusserste Spitze getrieben werden sollte, um ihn zu seinem Ende zu führen, wo endlich der Tod und andere herbe Leiden die Bahn der gewöhnlichen Ordnung aufgelöst hatten und der Ruhe und dem Frieden kein Raum gegeben werden durfte, da war allein die auletische Musik in ihrem Rechte.

Mit diesem von der modernen Musik so ganz verschiedenen Charakter stimmt nun völlig überein, was wir von den Tonarten der Alten wissen. Unsere moderne Musik ist erst durch die Meister des vorigen Jahrhunderts auf 2 Tonarten, die Dur- und die Moll-Tonart beschränkt worden. Bis dahin bildete ein System von 6 oder 7 Tonarten die Grundlage der musikalischen Compositionen, sowohl im Mittelalter, wie noch im 16. und 17. Jahrhundert. Diese Tonarten wurden nach den drei griechischen Stämmen, Doriern, Aeoliern, Ioniern und deren asiatischen Nachbarvölkern, den Phrygern und Lydern benannt, und schon diese Namen deuten an, dass jene Tonarten aus der griechischen Musik der christlichen überkommen sind. Sie haben sich ausgebildet in der klassischen Zeit des Griechenthumes, haben sich in ununterbrochener Tradition in der späteren griechisch-römischen Welt fortgepflanzt, und neu belebt durch ihren Gebrauch im christlichen Kirchengesange sind sie mit der Verbreitung des Christenthums zu den übrigen Völkern gedrungen, wo ihnen im 14. und 15. Jahrhunderte namentlich durch die Musiker der germanisch-romanischen Niederlande eine neue künstlerische Behandlung zu Theil wurde, und die damals entwickelten Normen sind wenigstens der antiken Behandlungsweise gegenüber die geltenden geblieben, so viel auch im einzelnen die späteren Zeiten geneuert haben. Noch heute hören wir jene Tonarten in den aus dem 16. und 17. Jahrhundert stammenden Kirchenliedern, auch im Volksgesange haben sie sich erhalten, und es kommt nicht selten vor, dass die Meister unserer modernen Musikepoche, in der an Stelle jener alten Tonarten ein auf zwei Tonarten basirtes Musiksystem eingeführt ist, in ihren kirchlichen Compositionen zu jenem älteren Systeme zurückkehren. So ergibt sich denn für die Geschichte der Künste die höchst eigenthümliche Erscheinung, dass gerade diejenige Kunst, welche eine vom antiken Geiste am meisten abweichende Richtung eingeschlagen hat, sich in ihrer geschicht-

lichen Entwickelung unmittelbar aus dem Alterthum in continuirlicher Tradition auf uns verpflanzt hat, während die antiken Kunstnormen der Plastik, Poesie, Architektur, die auch für uns noch immer eine bindende Geltung haben, erst in verhältnissmässig später Zeit gleichsam wieder neu entdeckt werden mussten. Dass sich die Namen der Tonarten verschoben haben, dass die Griechen Dorisch nannten, was später Phrygisch heisst u. s. w., kann hier nicht in Anschlag gebracht werden. Dennoch dürfen wir annehmen, dass die von unseren älteren und neueren Meistern herrührenden Compositionen in den Kirchentonarten den griechischen Compositionen gewiss nicht näher verwandt sind, als Compositionen in unserem neueren Musiksystem, — nicht nur die Kunstmittel, sondern auch die harmonische Behandlung der Kirchentöne ist eine andere geworden, als die der griechischen Tonarten.

An Transpositionsscalen hatte die griechische Musik keinen Mangel. Die zwölf Transpositionen, die bei uns in ihrem vollen Umfange erst in Bach's „wohltemperirtem Clavier“ auftreten, waren den Griechen sämmtlich bekannt; die Tonarten bis zu sechs oder sieben ♭ fanden schon in der alten Chorpoesie volle Anwendung, und seit der Zeit des Peloponnesischen Krieges sind auch die Tonarten mit mehreren Kreuzen in Gebrauch gekommen. Der neueren Musik sind diese Transpositionen für ihre reichen Modulationen ein wesentliches Erforderniss, das Griechenthum aber hatte die Anwendung bestimmter Transpositionsscalen auf bestimmte Gattungen der Poesie oder bestimmte Instrumente beschränkt, sie konnten moduliren, aber ohne je mehr als zwei benachbarte Tonarten des Quintencirkels zuzulassen und auch dies nur in wenigen Gattungen der Musik.

Bei all dieser grossen Einfachheit der antiken Musik ist um so auffallender, was uns von ihren Tongeschlechtern und Klangschattirungen oder Chroai berichtet wird. Die Chormusik Pindars, die dramatische Chormusik ist eine lediglich diatonische, und mit allem, was wir von der diatonischen Musik der Griechen erfahren, können wir uns, wenn uns auch manches zunächst fremd anmuthet, schliesslich befreunden und müssen das Urtheil aussprechen, dass hier die Alten im ganzen denselben musikalischen Sinn haben wie wir Modernen. Aber die Solomusik der Alten, sowohl die vocale wie die instrumentale, wandte vorzugsweise eine von ihnen sogenannte enharmonische und chromatische Musik und die mit dieser auf dasselbe hinauskommenden Chroai

an. Die Kunstsprache der modernen Musik hat der antiken die Termini enharmonisch und chromatisch entlehnt, aber was die Alten damit bezeichnen, ist etwas ganz anderes als die heutige Enharmonik und Chromatik. Die in Rede stehende Gattung der antiken Musik hat nämlich das eigenthümliche, dass bestimmte Töne der diatonischen Scala für die Melodie unbenutzt gelassen, dagegen gleichsam zum Ersatze derselben z. B. ausser den beiden Tönen des Halbton-Intervalles auch noch ein in der Mitte zwischen beiden liegender Ton angenommen wird oder (in den Chroai) ein solcher Ton, welcher mit dem auf das Halbtonintervall folgenden höheren Halbton der Scala einen übermässigen Ganzton (das Verhältniss 7:8) bildet. Solche Töne vermögen auch wir, wenn wir es uns angelegen sein lassen, hervorzubringen, aber unser ganzes musikalisches Gefühl ist nun einmal so gewöhnt, dass wir die Anwendung derselben nicht verstehen würden, wir mögen dieselbe uns denken wie wir wollen. Hier gehen also die antike und moderne Musik in einer vielleicht nie von uns zu begreifenden Weise auseinander. Wir können zwar immer sagen, es ist nicht der Chorgesang, sondern nur der concertirende Sologesang, der sich dieser künstlichen Töne bedient, aber es steht völlig fest, dass dies eben schon der Sologesang der alten klassischen und nicht etwa erst der nachklassischen Zeit der Musik ist: die nachklassische Zeit vielmehr ist es, die den Gebrauch dieser uns fremden Töne beschränkt und schliesslich ganz aufgibt, schon die meisten Virtuosen der Aristoxenischen Musikepoche wollten wenigstens mit dem eigenthümlichen Tone der Enharmonik nichts zu thun haben, wenn sie auch an dem übermässigen Ganztone der Chroai noch grossen Gefallen fanden.

Zweites Capitel.

Die Tonsysteme und Octavengattungen.

§ 25.

Die Tonarten im allgemeinen.

Im Reichthum der Tonarten wird unsere heutige Musik von der griechischen bei weitem übertroffen. Wir haben eine Dur- und eine Molltonart, eine jede in verschiedenen durch die Vorzeichen ♭ und ♯ bestimmten Transpositionsstufen, deren Zahl bei gleichschwebender Temperatur (wie auf dem Klavier) 12 beträgt. Gerade so viele Transpositionsstufen haben die Griechen; sie nennen dieselben τόνοι. Aber während wir Modernen auf jeder Transpositionsscala nur 2 Tonarten, Dur und Moll haben, z. B. auf der durch Ein ♭ bezeichneten Scala ein *f*dur und *d*moll, gab es in der griechischen Musik für jede Transpositionsscala 7 verschiedene Tonarten, indem von den auf ihr vorkommenden 7 verschiedenen Tönen ein jeder als melodischer Grundton eines musikalischen Satzes fungiren konnte, also z. B. in der Scala mit Einem ♭ nicht bloss die Töne *f* und *d*, sondern auch die 5 übrigen Töne *g*, *a*, *b*, *c*, *e*. Der Kürze wegen werden auch diese sieben Tonarten mit dem Namen τόνοι bezeichnet (Plut. Mus. 28. 29), der, wie oben bemerkt, im strengen Sinne nur den zwölf Transpositionsscalen zukommt; der ältere Name dafür ist ἁρμονίαι (Lasos fr. 1 Bergk; Pratinas frag. 5; Pind. Nem. 4, 46; Plato rep. 3, 328; Heraclid. ap. Athen. 14, 628; Aristot. pol. 8, 5; Pollux 4, 65. 78); die späteren Techniker gebrauchen dafür den Namen εἴδη τῶν κατὰ πασῶν (Euclid. Harm. p. 15 u. a.), d. h. Octavengattungen, weil die auf die sieben verschiedenen Töne der Scala errichteten Octaven sich durch die Folge der in ihnen enthaltenen Halb- und Ganztöne unterscheiden. In der einen z. B.

	Aeolisch. (Hypodorisch.)	Mixolydisch.	Lydisch.	Phrygisch.	Dorisch.	Hypolydisch.	Iastisch. (Hypophrygisch.)		
♭♭♭♭♭♭	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	*ces*	*des*	*es*	. . .
♭♭♭♭♭	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	. . .
♭♭♭♭	*F*	*G*	*As*	*B*	*c*	*des*	*es*	*f*	. . .
♭♭♭	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	. . .
♭♭	*G*	*A*	*B*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	. . .
♭	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	. . .
	A	***H***	***c***	***d***	***e***	***f***	***g***	***a***	. . .
♯	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	. . .
♯♯	*H*	*cis*	*d*	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	. . .
♯♯♯	*Fis*	*Gis*	*A*	*H*	*cis*	*d*	*e*	*fis*	. . .
♯♯♯♯	*cis*	*dis*	*e*	*fis*	*gis*	*a*	*h*	*cis*	. . .
♯♯♯♯♯	*Gis*	*Ais*	*H*	*cis*	*dis*	*e*	*fis*	*gis*	. . .

folgt auf den tiefsten Ton ein Ganzton, dann ein Halbton, dann ein Ganzton u. s. w. (unser Moll); in der anderen ein Ganzton, dann wieder ein Halbton und erst an dritter Stelle der Halbton (unser Dur). Die Benennung der einzelnen Octavengattungen ist von den drei griechischen Stämmen und ihren asiatischen Nachbarvölkern hergenommen. Wir geben in der obigen Tabelle eine Uebersicht derselben und zwar für alle zwölf Transpositionsstufen. Die uns erhaltenen Techniker bilden nämlich in jeder Transpositionsstufe eine Scala von zwei Octaven, die ganz genau unserer (absteigenden) Moll-Scala entspricht, also ein Amoll, Dmoll, Gmoll u. s. w., und sagen dann: mit dem ersten (oder achten) Tone dieser Doppeloctave beginnt die hypodorische (oder äolische) Octavengattung, mit dem zweiten die mixolydische, mit dem dritten die lydische u. s. w. Dies ist dasselbe, als wenn wir unsern beiden Tonarten, Dur und Moll, eine (absteigende) Moll-Scala zu Grunde legen und dann sagen wollten: der erste Ton dieser Scala ist der Grundton der Moll-Tonart, der dritte ist der Grundton der Dur-Tonart.

Wie wir Modernen sagen: in der Scala ohne Vorzeichen (in der vorstehenden Tabelle ist dieselbe als die einfachste durch fettere Schrift hervorgehoben) ist der Ton *A* der Grundton der Molltonart und der Ton *C* der Grundton der Durtonart, so ist in der alten Musik der Ton *A* auf jener Scala der Grundton der äolischen oder hypodorischen Harmonie oder Octavengattung, der Ton *H* ist der Grundton der mixolydischen, der Ton *c* der Grundton der lydischen, der Ton *d* der Grundton der phrygischen Harmonie u. s. w. Und wie bei uns Modernen auf der Transpositionsscala mit einem ♭ der Ton *d* der Grundton der Molltonart, der Ton *f* der Grundton der Durtonart ist, so ist bei den Alten der Ton *d* dieser Scala der Grundton der äolischen, der Ton *e* der Grundton der mixolydischen, der Ton *f* der Grundton der lydischen Tonart u. s. w.

So auch für alle übrigen Transpositionsscalen.

Die Reihenfolge der Ganz- und Halbtonintervalle, auf denen der Unterschied der sieben Octavengattungen beruht, ist in vorstehender Tabelle durch grössere oder kleinere Zwischenräume zwischen den Tönen der Scala bezeichnet. Man sieht, dass in der äolischen Octavengattung (unserem Moll) ein Ganzton, ein Halbton, zwei Ganztöne, ein Halbton und zwei Ganztöne auf einander folgen; in der mixolydischen ein Halbton, zwei Ganztöne,

ein Halbton, drei Ganztöne; in der lydischen (unserm Dur) zwei Ganztöne, ein Halbton, zwei Ganztöne, ein Halbton u. s. w. Auf die zwölf verschiedenen Transpositionsscalen können wir erst später eingehen; hier möge indess zur vorläufigen Orientirung bemerkt werden, dass der Gebrauch der einzelnen Transpositionsstufen von den einzelnen Gattungen der musischen Kunst abhängig war. Die sieben ersten τόνοι (von der Scala mit sechs ♭ bis zur Scala ohne Vorzeichen) wurden gebraucht in den für Orchestik bestimmten Compositionen; die sieben τόνοι von drei ♭ bis zu drei ♯ gebrauchten die Auleten; die vier τόνοι von einem ♭ bis zu zwei ♯ gebrauchten die Kitharoden. Die allen diesen drei Gattungen der Kunst gemeinsamen, mithin die am häufigsten angewandten Scalen sind also die Scala ohne Vorzeichen und die Scala mit einem ♭; die Scalen mit vier und fünf ♯ kamen am seltensten vor. Wir werden deshalb in unserem Rechte sein, wenn wir für die in den nächsten §§ enthaltene Lehre von den griechischen Octavengattungen die Transpositionsscala ohne Vorzeichen und mit Einem ♭ zu Grunde legen.

Die sieben Octavengattungen sind nicht alle zu derselben Zeit in Gebrauch gekommen, indess gehören sie alle der klassischen, voralexandrischen Periode des Hellenenthums an. Von hier aus haben sie sich in ununterbrochener Tradition in der späteren griechisch-römischen Welt fortgepflanzt und sind mit der Verbreitung des Christenthums zu den nordischen Völkern gedrungen. So liegt der mittelalterlichen Musik Deutschlands, Frankreichs und Italiens das altgriechische System der sieben Tonarten zu Grunde, die hier den Namen der Kirchentöne führen. Aber wenn auch die mittelalterlichen Theoretiker noch das volle Bewusstsein vom unmittelbaren Anschlusse ihrer Musik an die griechische haben und sich der altgriechischen Terminologieen bedienen, so darf man doch deshalb nicht etwa glauben, dass die mittelalterliche Behandlung der Tonarten in Melodieführung und Harmonik noch die altgriechische sei. Hier hat durchweg eine grosse Umgestaltung stattgefunden, die sich schon in der veränderten Benennung der Tonarten zeigt. Die Tonart in *H* (auf der Transpositionsscala ohne Vorzeichen) heisst nicht mehr mixolydisch, sondern hypophrygisch; die Tonart in *c* nicht mehr lydisch, sondern hypolydisch; die Tonart in *d* nicht mehr phrygisch, sondern dorisch; die Tonart in *e* nicht mehr dorisch, sondern phrygisch

die Tonart in *f* nicht mehr hypolydisch, sondern lydisch; die Tonart in *g* nicht mehr iastisch oder hypophrygisch, sondern mixolydisch; bloss die Tonart in *A* hat ihren alten Namen äolisch behalten. Diese Veränderung der Terminologie muss zwischen dem sechsten und neunten Jahrhundert eingetreten sein; denn Boethius hat noch die altgriechischen, Hucbald aus Saec. X die neuen Benennungen; von byzantinischen Technikern lassen sich die letzteren zuerst bei Manuel Bryennius p. 481 ff. aus dem vierzehnten Jahrhundert nachweisen, aber sie sind ohne Zweifel auch auf byzantinischem Boden schon früher in Gebrauch gekommen. — Ausserdem ist im Mittelalter eine Beschränkung der griechischen Tonarten eingetreten. Hiermit meinen wir nicht die Seltenheit der Octavengattungen in *H* und *F*, denn diese waren auch bei den Griechen die ungebräuchlichsten, sondern das Aufgeben der zwölf griechischen Transpositionsstufen, von deren Vorhandensein im Mittelalter sich keine Spur zeigt. Das Alles weist darauf hin, dass sich die christliche Musik, die von Italien aus in den übrigen Occident drang, sich zwar von dem alleruntersten Fundamente der griechischen Musik, den Octavengattungen, nicht emancipiren konnte, aber dass in allem Uebrigen neue Kunstnormen an Stelle der griechischen getreten sind, dass die unmittelbare technische Tradition in Vergessenheit gerieth und dass der Anschluss mittelalterlicher Musiker an sonstige griechische Terminologie eine rein gelehrte aus Boethius oder Martianus Capella hergeholte ist. Waren ja selbst die einfachen griechischen Notenzeichen — vielleicht aus beabsichtigtem Gegensatze gegen das Heidenthum — in der altchristlichen Musik verschwunden, der Gregorianische Kirchengesang bediente sich der so unzureichenden Neumenschrift, die nur eine ganz allgemeine Andeutung der Tonhöhe und Tontiefe, aber keinen absoluten Werth der Intervallgrössen angab, und erst Guido von Arezzo und seine Nachfolger mussten ein neues Notenalphabet und eine neue Notenschrift erfinden. So dürfen wir denn nicht hoffen, über das Wesen und die harmonische Behandlung der altgriechischen Octavengattungen aus der christlich-mittelalterlichen Musik oder gar aus der Behandlung der Kirchentöne im 15ten, 16ten und 17ten Jahrhundert Belehrung zu empfangen; wir sind ganz und gar auf das angewiesen, was uns aus dem Alterthum überkommen ist.

Uebersicht der griechischen Octavengattungen und der mittelalterlichen Kirchentöne für die Transpositionsscala ohne Vorzeichen.

	Schlusston						
	a	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*
Antike Nomenclatur:	Aeolischer (Hypodorischer)	Mixolydischer	Lydischer	Phrygischer	Dorischer	Hypolydischer	Iastischer (Hypophrygischer)
Mittelalterliche Nomenclatur:	Aeolischer (Hypodorischer)	Ionischer (Hypophrygischer)	Hypolydischer	Dorischer	Phrygischer	Lydischer	Mixolydischer

§ 26.

Gebrauch und Ethos der Octavengattungen.

1. Dorische und äolische Octavengattung.

Die erste Entwickelung der musischen Kunst der Griechen knüpft sich an den kitharodischen Nomos. Er gehört vorwiegend dem Gebiete des Apolloscultes an, und wenn von der Sage Delphi als früheste Pflegstätte desselben bezeichnet wird, so liegt hier jedenfalls eine historische Thatsache zu Grunde; hat doch die delphische Agonalfeier bis weit in die historische Zeit jeden anderen Zweig der musischen Kunst verschmäht, denn erst Olymp. 48,3 = 586 wurde dort neben dem kitharodischen Nomos auch der auletische und der bald nachher wieder verdrängte aulodische Nomos im Agon zugelassen (Pausan. 2, 22, 8). Der kitharodische Nomos, wie er in Delphi sanctionirt war, ist das gemeinsame Product der dorischen und äolischen Kunst, denn mit den altdorischen Weisen der delphischen Musik, welche von der Sage auf Philammon und Chrysothemis zurückgeführt werden, vereinten

sich friedlich die Eigenthümlichkeiten äolischer Kunst, als zu Anfang der Olympiadenrechnung der äolische Künstler Terpander sich aus seiner Heimat Lesbos nach dem europäischen Festlande wandte und hier bei den Dorern, in Sparta wie in Delphi eine bleibende Stätte seiner Wirksamkeit fand. Terpander brachte Neues hinzu, aber er verstand es auch, sich in das dort Bestehende einzuleben; sagte man doch von ihm, es rührten manche seiner Nomoi nicht von ihm selber her, sondern es seien die von ihm nur überarbeiteten Compositionen des Philammen (Plut. Mus. 5. Suidas s. v. Τέρπανδρος). Nachweislich hat Terpander sowohl in dorischer wie in äolischer Tonart componirt; dorisch war sein Nomos in semantischen Trochäen, wovon die Archa erhalten ist (Terpand. fr. 1 Bergk); einen äolischen Nomos, der sichtlich von der Tonart so genannt wurde, erwähnt Poll. 4, 65 und Plut. Mus. 4. Dies ist das erste Mal, wo wir von dorischer und äolischer Tonart bestimmte historische Kunde erhalten, aber Terpander ist nicht ihr Erfinder, sondern beide Tonarten gehen in die frühesten Zeiten des griechischen Volkslebens zurück, wie denn die Sage die eine von ihnen, die dorische, auf den alten mythischen Thamyris zurückführt (Stephan. Byz. s. v. Δώριον). — Wir haben hiernach in Terpander wohl ohne Zweifel den Künstler zu erblicken, der die bis dahin local und national gesonderten Sangweisen des dorischen und äolischen Stammes im kitharodischen Nomos zu gleicher Berechtigung brachte und dadurch zu universell hellenischen Tonarten erhob, freilich so, dass zu seiner Zeit die beiden Tonarten noch nicht in demselben Nomos verbunden wurden, denn die Terpandrischen Nomen kannten weder eine rhythmische, noch eine harmonische μεταβολή (Plut. Mus. 6).

Von den alten Geschichtschreibern über die Musik bringt bereits Heraclides Ponticus in einer längeren, bei Athen. 14, 624 C ff. erhaltenen Stelle die dorische und äolische Tonart zugleich mit der ionischen in einen Zusammenhang mit den gleichnamigen hellenischen Stämmen: Ἁρμονίας εἶναι τρεῖς, τρία γὰρ καὶ γενέσθαι Ἑλλήνων γένη: Δωριεῖς, Αἰολεῖς, Ἴωνας ... Τὴν οὖν ἀγωγὴν τῆς μελῳδίας ἣν οἱ Δωριεῖς ἐποιοῦντο, Δώριον ἐκάλουν ἁρμονίαν· ἐκάλουν δὲ καὶ Αἰολίδα ἁρμονίαν ἣν Αἰολεῖς ᾖδον· Ἰαστὶ δὲ τὴν τρίτην ἔφασκον ἣν ἤκουον ᾀδόντων τῶν Ἰώνων. Dann fährt er fort:

Ἡ μὲν οὖν Δώριος ἁρμονία τὸ ἀνδρῶδες ἐμφαίνει καὶ

τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ οὐ διακεχυμένον οὐδ' ἱλαρόν, ἀλλὰ σκυθρωπὸν καὶ σφοδρόν, οὔτε δὲ ποικίλον οὐδὲ πολύτροπον.

Τὸ δὲ τῶν Αἰολέων ἦθος ἔχει τὸ γαῦρον καὶ ὀγκῶδες, ἔτι δὲ ὑπόχαυνον· ὁμολογεῖ δὲ ταῦτα ταῖς ἱπποτροφίαις αὐτῶν καὶ ξενοδοχίαις, οὐ πανοῦργον δέ, ἀλλὰ ἐξηρμένον καὶ τεθαρρηκός. διὸ καὶ οἰκεῖόν ἐστ' αὐτοῖς ἡ φιλοποσία καὶ τὰ ἐρωτικὰ καὶ πᾶσα ἡ περὶ τὴν δίαιταν ἄνεσις.

Ἑξῆς ἐπισκεψώμεθα τὸ τῶν Μιλησίων ἦθος ὃ διαφαίνουσιν οἱ Ἴωνες, ἐπὶ ταῖς τῶν σωμάτων εὐεξίαις βρενθυόμενοι καὶ θυμοῦ πλήρεις, δυσκατάλλακτοι, φιλόνεικοι, οὐδὲν φιλάνθρωποι οὐδὲ ἱλαρὸν ἐνδιδόντες, ἀστοργίαν καὶ σκληρότητα ἐν τοῖς ἤθεσιν ἐμφανίζοντες· διόπερ οὐδὲ τὸ τῆς Ἰαστὶ γένος ἁρμονίας οὔτ' ἀνθηρὸν οὔτε ἱλαρόν ἐστι, ἀλλὰ αὐστηρὸν καὶ σκληρόν, ὄγκον δὲ ἔχον οὐκ ἀγεννῆ, διὸ καὶ τῇ τραγῳδίᾳ προσφιλὴς ἡ ἁρμονία.

Stellen wir mit dieser Schilderung des Heraklides zusammen, was uns von anderen Schriftstellern über Charakter und Gebrauch der Tonarten berichtet wird, so ergibt sich zunächst für die dorische und äolische folgendes.

Die dorische Tonart macht nicht den Eindruck von Lust und Fröhlichkeit, sie zeigt vielmehr Herbheit, Härte und Strenge (οὐ διακεχυμένον οὐδ' ἱλαρόν, ἀλλὰ σκυθρωπὸν καὶ σφοδρόν Heraclid.), aber sie ist von allen die würdevollste: Δώριον μέλος σεμνότατον Pind. fr. Paean. ap. schol. ad Ol. 1, 26; πολὺ τὸ σεμνόν ἐστιν ἐν τῇ Δωριστί Plut. Mus. 17; τῆς Δωρίου τὸ σεμνόν Lucian. Harm. 1; μεγαλοπρεπές Heraclid.; τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ τὸ ἀξιωματικὸν ἀποδίδωσιν Aristox. ap. Plut. Mus. 16; hiermit verbindet sie den Charakter der Einfachheit und Geradheit: οὔτε ποικίλον οὐδὲ πολύτροπον Heraclid., der Ruhe und Festigkeit: περὶ δὲ Δωριστὶ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὔσης Aristot. Pol. 8, 7; καταστηματική Procl. schol. ad Plat. p. 155 Ruhnk.; der Mannhaftigkeit: ἀνδρῶδες Heraclid.; μάλιστ' ἦθος ἐχούσης ἀνδρεῖον Aristot. Pol. 8, 7; daher begeisterte sie vor allen übrigen mit Kampfesmuth: *bellicosa* Apulei. Flor. p. 115. Plato sagt von ihr Polit. 3, 399: Sie stellt den Charakter des Mannes dar, der im Kampfe Kühnheit beweist und sich in jedem gefahrvollen Werke auszeichnet, und auch im Missgeschick und wenn er Wunden und dem Tode entgegengeht, oder wenn ihn irgend ein anderes Unglück überfällt, überall wohlgerüstet und fest dem Schicksal entgegentritt.

Aehnlich schildert er das Ideal eines wackern Mannes Lach. p. 188 mit folgenden Worten: ἁρμονίαν καλλίςτην ἡρμοςμένος οὐ λύραν οὐδὲ παιδιᾶς ὄργανα, ἀλλὰ τῷ ὄντι ζῆν, ἡρμοςμένος [οὗ] αὐτὸς αὑτοῦ τὸν βίον ςύμφωνον τοῖς λόγοις πρὸς τὰ ἔργα, ἀτεχνῶς Δωριςτί, ἀλλ' οὐκ 'Ιαςτί, οἴομαι δὲ οὐδὲ Φρυγιςτὶ οὐδὲ Λυδιςτί, ἀλλ' ἥπερ μόνη 'Ελληνική ἐςτιν ἁρμονία. Diese Tonart nun, die nichts weniger als bewegend, ergreifend und romantisch ist, weder Schmerz noch Lust, sondern nur würdigen Ernst ausdrückt, waltet fast in allen Gattungen der musischen Kunst der Griechen vor, und gerade hierin beruht deren wesentlichster Unterschied vor der modernen. Von den uns erhaltenen griechischen Melodieen sind zwei, nämlich das Lied auf die Muse und auf Helios, dorisch. Sie ist die Haupttonart der Kitharodik, wie der Auletik (Poll. 4, 78), der chorischen Lyrik in Paianen, Prosodieen, Parthenien, Hyporchematen, Epinikien u. s. w. bei Alkman, Pindar, Simonides, Bacchylides, Pratinas (Plut. Mus. 17), in der Tragödie (Plut. 16), bei den subjectiven Lyrikern, wie Anakreon (Menaechm. ap. Athen. 14, 631), sie kommt vor in erotischen Liedern wie in den Klagemonodieen der älteren Tragödie (Plut. 17 καὶ τραγικοὶ οἶκτοί ποτε ἐπὶ τοῦ Δωρίου τρόπου ἐμελῳδήθηςαν καί τινα ἐρωτικά), ein deutlicher Beweis, wie ruhig in der älteren klassischen Kunst des Griechenthums der musikalische Ausdruck selbst der Liebe und der Klage war.

Die äolische Tonart ist nach dem Berichte des Heraclid. ap. Athen. 14, 624 dieselbe, welche später die hypodorische genannt wird, also die Tonart in *A*. Es ist auffallend, dass sie in den die alten Tonarten besprechenden Stellen des Plato (Pol. 3, 399; Lach. 188) und Aristoteles (Pol. 8, 7) nicht genannt wird — man darf daraus den Schluss ziehen, dass sie hier unter der dorischen Tonart mitbegriffen ist. Nach Heraclides zeigt sich in ihr das ritterlich-aristokratische, etwas übermüthige Wesen des äolischen Stammes; er erkennt darin den Geist der adeligen Herren von Thessalien und Lesbos wieder, die sich der Rosse, des geselligen Mahles, der Erotik erfreuen, aber bieder und ohne Falsch sind. So ist die äolische Tonart nach ihm fröhlich und ausgelassen, voller Schwung und Bewegung; es liegt etwas Hochmüthiges, aber nichts Unedles darin, freudiger Stolz und Zuversicht. Hiermit vereint sich wohl der Charakter der *simplicitas*, welchen ihr Apulei. Florid. p. 115 beilegt. Nachdem sie durch Terpander von Lesbos den Dorern des griechischen Mutterlandes

zugeführt und im kitharodischen Nomos eine der dorischen Tonart coordinirte Stellung erlangt hatte, — eine Stellung, die späterhin noch die der dorischen überwogen zu haben scheint, denn die aristotelischen Problemata 19, 48 bezeichnen die Hypodoristi als die κιθαρῳδικωτάτη —, fand sie auch in die allmählich aufblühende chorische Lyrik der Dorer Eingang. Die Art und Weise, wie sie Pratinas in einem Chorliede, das in ihr gehalten war, erwähnt (fr. 5 Bergk):

πρέπει τοι πᾶσιν ἀοιδολαβράκταις Αἰολὶς ἁρμονία,

erinnert ganz an den ihr von Heraclides zugeschriebenen Charakter. Auch die Bezeichnung, die ihr Lasos in einem Hymnus auf Demeter gibt (fr. 6), stimmt damit überein:

Δάματρα μέλπω κόραν τε Κλυμένοι' ἄλοχον Μελίβοιαν
ὕμνον ἀνάγων Αἰολίδ' ἅμα
βαρύβρομον ἁρμονίαν.

Pindar hat sie nachweislich in folgenden Epinikien angewandt: Ol. 1, Py. 2, Nem. 3, bald von Saiteninstrumenten, bald von αὐλοί begleitet. Auch die Aulodik war der Aeolis zugethan, denn das Καστόρειον μέλος, von welchem Plut. Mus. 26 sagt: Λακεδαιμόνιοι παρ' οἷς τὸ καλούμενον Καστόρειον ηὐλεῖτο μέλος ὁπότε τοῖς πολεμίοις ἐν κόσμῳ προσῄεσαν μαχεσόμενοι, war nach Pind. Py. 2, 69 in der Αἰολιστί gehalten — es muss also das ἦθος ἀνδρῶδες und *bellicosum* nicht minder der Αἰολιστί wie der Δωριστί eigenthümlich sein. Eine besonders hervorragende Stellung aber hatte sie nach Aristot. probl. 19, 48 in den Monodieen der tragischen Bühne, während sie vom tragischen Chorliede ausgeschlossen war. Darauf werden wir unten zurück kommen.

2. Phrygische und lydische Octavengattung.

Auf die Entwickelung des kitharodischen Nomos folgt die des auletischen. Es ist unrichtig, wenn man in den αὐλοί Instrumente ungriechischen Ursprungs erblickt. Es gab sogar im Peloponnes eine alte Aulodenschule, die auf den mythischen Ardalos zurückgeführt wird, und in Klonas, der in der Generation zwischen Terpander und Archilochus lebte, ihren Hauptvertreter findet (Glaucus ap. Plut. de mus. 5). Ausser den Threnen und Elegieen gehören die Prosodieen, Paiane, Embaterien dieser Aulodik an. Aber diese altgriechische Aulos-Musik ist eine αὐλῳδία, mit den Auloi ist der Gesang vereint. Was dagegen fremdländisch

in der griechischen Aulosmusik ist, das ist die Gattung der αὐλητική oder αὔλησις, die Aulosmusik ohne Gesang. Etwa um die Zeit des Archilochus oder bald nachher wanderten asiatische Auleten in Griechenland ein, die Schule des Phrygers Olympus. Der Name Olympus bezeichnet bald eine alte mythische Person, welche mit Apollo, Marsyas und Hyagnis in Zusammenhang gebracht wird, bald einen Musiker der historischen Zeit — im erstern Falle ist darunter der sagenhafte Begründer jener asiatischen Schule verstanden, im zweiten Falle ist es ein Collectivbegriff für die nach Griechenland ziehenden Mitglieder derselben (Plut. Mus. 5). Vermögen wir nun auch in Olympus keineswegs eine so feste Gestalt wie in Terpander, Klonas, Archilochus zu erblicken, so steht doch jedenfalls das Factum einer nach Griechenland eingewanderten Auletenschule, die für die Entwickelung der griechischen Musik die höchste Bedeutung gewonnen hat, fest. Die Fremdlinge scheinen vor den Griechen eine grössere Virtuosität in der technischen Behandlung des Instrumentes vorausgehabt zu haben, und so bedienen sich denn seit dieser Zeit die Vertreter aulodischer Poesie, wie Alkman, phrygischer Auleten (Athen. 14, 624 B). Aber dies war nicht das einzige. Die sogenannten Neuerungen des Olympus beziehen sich auch auf das innere Wesen der Musik, auf melodische, harmonische und rhythmische Composition, und noch in späteren Künstlern, wie Stesichorus, erkannten die alten Forscher über Geschichte der Musik die Einflüsse der olympischen Schule (Plut. Mus. 7. 11. 18. 29). Wie früher Terpander, so lebte sich auch Olympus (es sei verstattet, diesen Namen zur Bezeichnung der Schule zu gebrauchen) in die Eigenthümlichkeit der dorischen Musik ein. Er hat nicht nur in dorischer Tonart componirt (Plut. Mus. 9. 19), sondern er behandelte dieselbe auch nach dem Princip alter dorischer Einfachheit, worüber wir einen ausführlichen, später näher zu erörternden Bericht des Aristoxenus besitzen. Aber er brachte zugleich etwas Neues nach Griechenland, nämlich die phrygische und lydische Tonart, die von jetzt an eine den altgriechischen coordinirte Stellung erhielten. Wenn ein Gedicht des Dithyrambikers Telestes (Heraclides ap. Athen. 14, 625 F) diese Tonarten schon in alter mythischer Zeit durch die lydischen Begleiter des Pelops nach Griechenland eingeführt werden lässt, so kann dies natürlich nicht als historische Tradition gelten. Die Berichte des Aristoxenus und Anderer führen sie auf die Schule des Olympus

zurück (Plut. Mus. 15; Poll. 4, 79; Clem. Alex. Strom. I p. 307; Athen. l. l.). Sie wurden von jetzt an zusammen mit der Δωριςτὶ die Haupttonarten des auletischen und aulodischen Nomos: Poll. 4, 78 καὶ ἁρμονία μὲν αὐλητικὴ Δωριςτὶ καὶ Φρυγιςτὶ καὶ Λύδιος; die hier von Pollux hinzugefügten Ἰωνικὴ καὶ εύντονος Λυδιςτὶ ἣν Ἄνθιππος ἐξεῦρεν stehen in zweiter Linie, wenigstens waren in der Auletik und Aulodik des Polymnastos und Sakadas jene drei erstgenannten die Haupttonarten (Plut. Mus. 8: τόνων γοῦν ὄντων κατὰ Πολύμνηςτον καὶ Cακάδαν τοῦ τε Δωρίου καὶ Φρυγίου καὶ Λυδίου). Auch noch in der Zeit nach Sakadas gebrauchten die Auleten im Agon nur jene drei Tonarten (Paus. 9, 12; Athen. 14, 631 E).

Die lydische Tonart hatte Olympus, wie Aristoxenus im ersten Buche περὶ μουςικῆς berichtete, in einem auletischen νόμος ἐπικήδειος auf Pytho gebraucht (Plut. Mus. 15), weshalb Plut. h. l. sagt: τὴν πρώτην εύςταςιν αὐτῆς φαςι θρηνώδη τινὰ γενέςθαι. Auch späterhin diente sie hauptsächlich zu Klageliedern, sie war ἐπιτήδειος πρὸς θρῆνον (Plut.) und war als solche in die Tragödie aufgenommen (Cratin. ap. Athen. 14, 638 F; Plut. Mus. 17). Plato Rep. 3, 398 spricht nicht von einer Λυδιςτί schlechthin, sondern von einer Cυντονολυδιςτί, welche als θρηνώδης ἁρμονία gleich der Μιξολυδιςτί vom praktischen Gebrauche ausgeschlossen sein soll. Hierzu kam aber noch eine weitere Eigenthümlichkeit dieser Tonart, wie aus Aristot. Pol. 8, 7 hervorgeht: εἴ τις ἐςτὶ τοιαύτη τῶν ἁρμονιῶν ἣ πρέπει τῇ τῶν παίδων ἡλικίᾳ διὰ τὸ δύναςθαι κόςμον τ' ἔχειν ἅμα καὶ παιδείαν οἷον ἡ Λυδιςτὶ φαίνεται πεπονθέναι μάλιςτα τῶν ἁρμονιῶν. In dieser letztern Weise scheint sie auch Pindar behandelt zu haben, der sie häufig angewandt hat (Ol. 5, Ol. 14, Nem. 4, Nem. 8), ebenso Anakreon (Menaechm. ap. Athen. 14, 631). Wenn Lucian. Harmonid. 1 als ihren Charakter τὸ βακχικόν nennt, so liegt hier vielleicht eine Verwechselung mit der phrygischen vor.

Die phrygische Tonart hat ein noch schärfer bestimmtes Ethos, das die Alten folgendermassen bezeichnen: ἐνθουςιαςτικὸν καὶ βακχικόν Probl. 19, 48; ἐνθουςιαςτικόν Aristot. Pol. 8, 5; ὀργιαςτικὸν καὶ παθητικόν Aristot. ib. 8, 7; ἔνθεον Lucian. Harm. 1; *religiosum* Appulei. Florid. p. 115; ἐκςτατικόν Procl. schol. Plat. p. 155 Ruhnk. Sie hat die Kraft zu überreden und zu erbitten, sei es die Gottheit durch Gebet oder den Menschen durch Belehrung (Plat. Rep. 3, 399 B). Daher εἰς ἱερά und ἐν-

θεαςμούς vorzüglich geeignet (Procl. l. l.). Schon Olympus hatte sie in seinen ekstatischen Weisen angewandt, wie in den Μητρῷα (Plut. Mus. 19), aber auch sein berühmter Nomos auf Athene war phrygisch (Plut. ib. 33). Ausser bei Polymnastus und Sakadas finden wir dann die Tonart bei Stesichorus in seiner daktylo-epitritischen Oresteia (fr. 34 B.), ferner bei Anakreon, der ausser ihr bloss noch die dorische und lydische gebrauchte (Menaechm. ap. Athen. 14, 631). Vor Allem aber hatte sie im Dithyramb ihre Stelle, wo erst Timotheus, aber nicht mit Erfolg, die Anwendung anderer Tonarten versuchte (Aristot. Pol. 8, 7; Dionys. comp. verb. 19). Der Tragödie dagegen war das Phrygische fremd (Aristot. Probl. 19, 48); Aristoxenus (vit. Sophocl.) erzählt als etwas Bemerkenswerthes, dass es Sophokles hier in den ἴδια, d. h. den Monodieen oder Threnen, gebraucht habe.

3. Die iastische und mixolydische Octavengattung.

Die beiden frühesten Octavengattungen des kitharodischen Nomos waren die dorische und äolische; zu ihnen trat als eine dort nicht minder gebräuchliche die ionische hinzu, so dass Pollux 4, 65 diese drei Octavengattungen nicht nur für die Kithara als coordinirt hinstellt, sondern sogar die ionische noch vor der äolischen erwähnt: „Δωρίς, Ἰάς, Αἰολὶς αἱ πρῶται.“ Der Phrygisti, welche sich ebenfalls dem Pollux zufolge in die Kitharodik eingedrängt hat, wird von diesem den drei genannten Kithara-Tonarten gegenüber nur eine untergeordnete Stellung in der Kitharodik angewiesen.

Die Musiker der Kaiserzeit, welche für die 7 Octavengattungen die Namen überliefern, erwähnen von einer ionischen gar nichts. Ebenso haben sie auch den Namen Aiolisti nicht gebraucht. Aber wie es aus dem Zeugnisse des Heraclides erhellt, dass die äolische dieselbe Tonart ist, welche später hypodorisch genannt wurde (S. 274), so lässt sich auf indirectem Wege der sichere Nachweis geben, das die ionische Tonart mit der hypophrygischen Octavengattung der späteren Musiker, also mit der Octavengattung

g a h c d e f g

identisch ist. Nach jener Stelle des Pollux kommen nämlich für die Kithara 3 Haupttonarten und als Nebentonart das Phrygische vor:

Dorisch Ionisch Aeolisch Phrygisch.

Ptolemaeus 1, 16; 2, 1; 2, 16 bezeichnet die Kithara-Tonarten mit folgendem Namen:

Dorisch Hypophrygisch Hypodorisch Phrygisch;

ist also das Hypodorisch wie wir wissen mit dem Aeolischen, so ist das Hypophrygisch mit dem Ionischen identisch. Die griechische Ueberlieferung bezeichnete den ionischen Dichter Pythermos als denjenigen, welcher zuerst in ionischer Tonart componirt habe, denselben Pythermos, dessen Ananius oder Hipponax erwähne (Heraclid. ap. Athen. 14, 625 C). Doch besass die spätere Zeit schwerlich noch Compositionen des Pythermos; sie sah in ihm den frühesten Vertreter jener Tonart, weil er der älteste Dichter war, der in seinen Poesieen den Namen der Ἰαστί genannt hatte. Vermuthlich ist sie durch den ionischen Auloden und Kitharoden Polymnastus aus Kolophon nach Sparta, wo er einer der ἡγεμόνες der zweiten musischen Katastasis wurde, gelangt.

In dieser Octavengattung ist der uns erhaltene Hymnus auf Nemesis gesetzt. Wir haben schon oben S. 273 die Stelle des Heraklides angeführt, worin dieser den Charakter der ionischen Tonart mit dem Charakter des ionischen Stammes in eine Parallele bringt. Sie hat ihr zufolge ein nicht unedles Pathos (ὄγκος) — darin ist sie also der äolischen Tonart verwandt —, im übrigen aber ohne Anmuth und Fröhlichkeit, vielmehr finster und hart: οὔτ' ἀνθηρὸν οὔτε ἱλαρόν ἐστι, ἀλλὰ αὐστηρὸν καὶ σκληρόν; ähnliche Worte wie die letzteren hat Heraklides auch bei der Schilderung der dorischen gebraucht, aber hier soll offenbar der Charakter des Harten und Unfreundlichen noch schärfer betont werden, als dort bei der dorischen, denn Heraklides bringt diese Eigenthümlichkeit der ionischen Tonart mit einem nationalen Zuge der Ionier in Zusammenhang, welche leidenschaftlich, schwer zu besänftigen, streitsüchtig, ohne Leutseligkeit und Freundlichkeit, lieblos und hart seien. Diesen Eigenschaften gemäss ist sie, wie Heraklides sagt, in der Tragödie eine beliebte Tonart, womit Plut. Mus. 17 übereinstimmt. Die Würde, Ruhe und Stätigkeit des Dorischen fehlt dem Ionischen — daher *varium* bei Apulei. l. l. —, wohl aber hat dasselbe ein ἦθος γλαφυρόν nach Lucian. Harmonid. 1. Nach Plato Rep. 4, 399 führt sie die Bezeichnung χαλαρά, wofür Aristoteles Pol. 8, 5 den Ausdruck ἀνειμένη gebraucht — dieser letztere (ἀνειμένα Ἰαστί) kommt auch bei Pratinas fr. 5 vor. Ihren Charakter bestimmt Plato dadurch, dass

er sie mit der hypolydischen (der Tonart in *F*, s. unten) zu den ἁρμονίαι μαλακαί (von Plut. Mus. 17 durch ἐκλελυμέναι erklärt) und cυμποτικαί (Aristot. Pol. 8, 7 sagt μεθυcτικαί) zählt, weshalb sie von der Jugendbildung ausgeschlossen sein müsse. Ausser dem kitharodischen Nomos wird sie nach Poll. 4, 78 neben dem Dorischen, Phrygischen und Lydischen auch in der Auletik, nach Proclus Chrestom. ap. Phot. Bibl. 139 neben dem Phrygischen im Dithyrambus gebraucht. Pratinas, welcher der phrygischen Tonart feindlich ist (fr. 1), widersetzt sich auch der iastischen (fr. 3). Ueber den Gebrauch in der Tragödie, der uns im allgemeinen durch die oben angeführten Stellen des Heraklides und Plutarch bestätigt ist, erfahren wir aus Aristot. Probl. 19, 48 folgendes: Διὰ τί οἱ ἐν τραγῳδίᾳ χοροὶ οὔθ' ὑποδωριcτὶ οὔθ ὑποφρυγιcτὶ ᾄδουcιν; Ἢ ὅτι μέλοc ἥκιcτα ἔχουcιν αὗται αἱ ἁρμονίαι οὗ δεῖ μάλιcτα τῷ χορῷ; ἦθοc δὲ ἔχει ἡ μὲν ὑποφρυγιcτὶ πρακτικόν, διὸ καὶ ἔν τε τῷ Γηρυόνῃ ἡ ἔξοδοc καὶ ἡ ἐξόπλιcιc ἐν ταύτῃ πεποίηται, ἡ δὲ ὑποδωριcτὶ μεγαλοπρεπὲc καὶ cτάcιμον, διὸ καὶ κιθαρῳδικωτάτη ἐcτὶ τῶν ἁρμονιῶν· ταῦτα δ' ἄμφω χορῷ μὲν ἀνάρμοcτα, τοῖc δὲ ἀπὸ cκηνῆc οἰκειότερα· ἐκεῖνοι μὲν γὰρ ἡρώων μιμηταί, οἱ δὲ ἡγεμόνεc τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦcαν ἥρωεc, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι, ὧν ἐcτὶν ὁ χορόc, διὸ καὶ ἁρμόζει αὐτῷ τὸ γοερὸν καὶ ἡcύχιον ἦθοc καὶ μέλοc, ἀνθρωπικὰ γάρ· ταῦτα δ' ἔχουcιν αἱ ἄλλαι ἁρμονίαι, ἥκιcτα δὲ αὐτῶν ἡ [ὑπο]φρυγιcτί, ἐνθουcιαcτικὴ γὰρ καὶ βακχική. *at vero mixolydius nimirum illa praestare potest.* κατὰ μὲν οὖν ταύτην πάcχομέν τι, παθητικοὶ δὲ οἱ ἀcθενεῖc μᾶλλον τῶν δυνατῶν εἰcι, διὸ καὶ αὕτη ἁρμόττει τοῖc χοροῖc. κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριcτὶ καὶ ὑποφρυγιcτὶ πράττομεν ὃ οὐκ οἰκεῖόν ἐcτι χορῷ, ἔcτι γὰρ ὁ χορὸc κηδευτὴc ἄπρακτοc, εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷc πάρεcτιν (cf. Probl. 19, 30). Der Text ist in den erhaltenen griechischen Handschriften nicht vollständig überliefert; es fehlt ein Satz, den die auf eine vollständigere Handschrift zurückgehende Uebersetzung des Theodorus Gaza erhalten hat (vgl. Böckh, metr. Pind. p. 262). Der diesem vorausgehende Satz indess ist in den griechischen Handschriften besser erhalten, als bei Theodorus Gaza, wo er lautet: *quae minus ceteri concentus praestare queunt, minimeque ipse subphrygius, hic enim animos lymphatis similes reddit cupitque debacchari*; nur das Wort ὑποφρυγιcτί ist unrichtig; es muss statt dessen φρυγιcτί geschrieben werden.

Wir erfahren aus der vorliegenden Stelle: die hypodorische und hypophrygische (d. i. die äolische und ionische) Tonart werden wegen ihres Ethos nicht in den tragischen Chorliedern gebraucht, sondern nur in den tragischen Bühnengesängen. Die äolische habe ein ἦθος μεγαλοπρεπές und στάσιμον, die iastische ein ἦθος πρακτικόν und daher eignen sie sich für Heroen, wie sie auf der tragischen Bühne dargestellt wurden; für den tragischen Chor dagegen, als den κηδευτὴς ἄπρακτος, sei ein ἦθος γοερὸν καὶ ἡσύχιον passend, und ein solches ἦθος hätten die übrigen Tonarten (Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch), und zwar von diesen am wenigsten die enthusiastische und bacchische Φρυγιστί, wohl aber die Μιξολυδιστί, denn diese drücke schmerzliche Gefühle aus, und so eigne auch sie sich für die Chöre, was bei der Ὑποδωριστί und Ὑποφρυγιστί, in welchen sich energische Thatkraft ausspreche, nicht der Fall sei. — Die Δωριστί ist hier nicht genannt, aber sie ist mitbegriffen unter den ἄλλαι ἁρμονίαι, welche ausser der mixolydischen für die tragischen Chorlieder gebraucht werden; dies geht aus Aristox. ap. Plut. Mus. 16 hervor, wo es von der Μιξολυδιστί heisst: τραγῳδοποιοὺς λαβόντας (αὐτὴν) συζεῦξαι τῇ Δωριστί, ἐπεὶ ἡ μὲν τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ ἀξιωματικὸν ἀποδίδωσιν, ἡ δὲ τὸ παθητικόν. Wenn nämlich die Tragiker einerseits nach Aristot. Probl. die Mixolydische in ihren Chorliedern gebrauchten, andererseits nach Aristoxenus die Mixolydische in Verbindung mit der Dorischen anwendeten, so folgt daraus, dass es Chorlieder waren, in welcher die Dorische von den Tragikern angewandt wurde, und wir können nun nach der vorliegenden Stelle folgende Scala aufstellen:

τὰ ἀπὸ σκηνῆς:	Ὑποδωριστί, ἦθος μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον.
	Ὑποφρυγιστί, ἦθος πρακτικόν.
χοροί:	Δωριστί, ἦθος ἡσύχιον.
	Μιξολυδιστί, ἦθος γοερόν, πάθος.

Also (um von dem Mixolydischen abzusehen): Dorisch in den tragischen Chorliedern, Aeolisch und Ionisch in den Monodieen.

Der Verfasser der Problemata hat hierbei aber nur die spätere Tragödie im Auge. Denn bei Aeschylus singt der Hiketidenchor v. 69:

τὼς καὶ ἐγὼ φιλόδυρτος Ἰαονίοισι νόμοισι
δάπτω τὰν ἁπαλὰν νειλοθερῆ παρειάν,

also in ionischer oder hypophrygischer Tonart. Der äschyleische Hiketidenchor ist aber auch kein Chor im Sinne jener Stelle der Problemata, kein κηδευτὴς ἄπρακτος, sondern gehört recht eigentlich mit zu den handelnden Personen des Stückes. — Wie hiernach in der früheren Tragödie die Iasti nicht auf σκηνικά beschränkt war, so war umgekehrt die Doristi nicht auf Chorlieder beschränkt, denn Plut. Mus. 17 berichtet, dass in älterer Zeit (ποτέ) auch die τραγικοὶ οἶκτοι d. h. tragische Monodieen und Threnen in der dorischen Tonart gesetzt waren.

Wenn in unserer Stelle der Problemata dem Hypophrygischen oder Iastischen ein ἦθος πρακτικόν zugeschrieben wird, so stimmt das mit der von Heraklides gegebenen Schilderung dieser Tonart (αὐστηρὸν καὶ σκληρόν, ὄγκον δὲ ἔχον οὐκ ἀγεννῆ, διὸ καὶ τῇ τραγῳδίᾳ προσφιλὴς ἡ ἁρμονία) wohl überein, und lässt sich auch mit der Aussage des Plato, dass sie μαλακή und συμποτική sei, vereinigen. Auffallend muss nur erscheinen, dass in den Problemata dem Aeolischen oder Hypodorischen dasselbe ἦθος μεγαλοπρεπές und στάσιμον beigelegt wird, welches wir sonst dem Dorischen vindicirt finden. Wir müssen daraus schliessen, dass die äolische Tonart, obgleich sie bewegter und leidenschaftlicher als die dorische ist, dieser dennoch näher steht als alle übrigen, und zwar so nahe, dass bei Plato in der weiter zu besprechenden Stelle Resp. 3, 398, wo alle Tonarten ausser der äolischen aufgezählt sind, die Αἰολιστί unter der Δωριστί mit einbegriffen ist.

Die mixolydische Octavengattung ist der Ueberlieferung der späteren Musiker zufolge

h c d e f g a h

Ungenau heisst es von Terpander Plut. Mus. 28, er habe sie erfunden (vgl. S. 298). Sappho ist es, die sie nach Aristoxenus (ap. Plut. Mus. 16) zuerst gebraucht und von der sie die Tragödie überkommen hat, wo sie mit der dorischen verbunden wurde, und zwar wie wir aus Aristot. probl. 19, 48 wissen, in den Chorliedern. Dem Ethos nach ist sie παθητική (Plut. 16), θρηνῳδική (Plut. 17), θρηνώδης Plato Resp. 3, 398, ὀδυρτικωτέρα καὶ συνεστηκυῖα Arist. Pol. 8, 5. Von den kleinen Musik-

beispielen des Anonymus sind § 103, 105 in dieser Tonart gehalten.

4. Das Verzeichniss der Harmonieen bei Plato Resp. 3, 398.

Plato lässt den Damon nur die dorische und für gewisse Zwecke auch die phrygische als die wegen ihres Ethos allein anzuwendenden Tonarten hinstellen, während alle übrigen theils als θρηνώδεις, theils als μαλακαὶ καὶ συμποτικαί nicht angewandt werden sollen. Wir wollen seine Worte im Auszuge übersichtlich hersetzen und ihnen zugleich die darauf Bezug nehmende Stelle des Aristoteles pol. 8, 5 gegenüberstellen.

Plato Pol. 3, 398:	Aristot. Pol. 8, 5.
	Εὐθὺς γὰρ ἡ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλους διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἑκάστην αὐτῶν,
Τίνες οὖν θρηνώδεις ἁρμονίαι;	ἀλλὰ πρὸς μὲν ἐνίας ὀδυρτικωτέρως καὶ συνεστηκότως μᾶλλον
Μιξολυδιστὶ καὶ Συντονολυδιστὶ καὶ τοιαῦταί τινες.	οἷον πρὸς τὴν Μιξολυδιστὶ καλουμένην,
Τίνες οὖν μαλακαὶ καὶ συμποτικαὶ τῶν ἁρμονιῶν;	πρὸς δὲ τὰς μαλακωτέρως τὴν διάνοιαν οἷον πρὸς τὰς ἀνειμένας.
Ἰαστὶ καὶ Λυδιστὶ αἵτινες χαλαραὶ καλοῦνται.	Cf. Aristot. Pol. 8, 7: Διὸ καλῶς ἐπιτιμῶσι καὶ τοῦτο Σωκράτει τῶν περὶ μουσικήν τινες, ὅτι τὰς ἀνειμένας ἁρμονίας ἀποδοκιμάσειεν εἰς παιδείαν ὡς μεθυστικὰς λαμβάνων αὐτάς.
Ἀλλὰ κινδυνεύει σοι Δωριστὶ λείπεσθαι καὶ Φρυγιστί.	μέσως δὲ καὶ καθεστηκότως μάλιστα πρὸς ἑτέραν οἷον δοκεῖ ποιεῖν ἡ Δωριστὶ μόνη τῶν ἁρμονιῶν, ἐνθουσιαστικοὺς δ' ἡ Φρυγιστί.

Die der Δωριστί am meisten verwandte Αἰολιστί wird nicht genannt, weil sie unter jener zugleich mit inbegriffen ist. Dagegen begegnen uns hier ausser der uns anderweitig bekannten Μιξολυδιστὶ folgende Tonarten, deren Namen unter den 7 Octavengattungen der späteren Musiker nicht enthalten sind 1) die συντονολυδιστί, 2) die Ἰαστὶ ἥτις χαλαρὰ καλεῖται, 3) die Λυδιστὶ

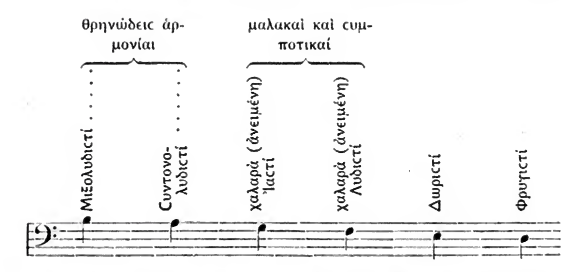
ἥτις χαλαρὰ καλεῖται. Für χαλαρά sagt die Parallelstelle des Aristoteles ἀνειμένη. Für συντονολυδιστί kommt bei Pollux 4, 78 auch der Name σύντονος λυδιστί vor: „καὶ ἁρμονία μὲν αὐλητικὴ Δωριστὶ καὶ Φρυγιστὶ καὶ Λύδιος καὶ Ἰωνικὴ καὶ σύντονος Λυδιστὶ ἣν Ἄνθιππος ἐξεῦρεν." Aus dieser Stelle geht die Verschiedenheit der lydischen und syntonolydischen Tonart hervor; ist die lydische die Octavengattung *a h c d e f g a*, so muss die syntonolydische in einer anderen Octavengattung bestehen.

Bei Aristides p. 14, 15 ist uns zu dieser Stelle des Plato ein von einem alten Musiker herrührender Commentar erhalten, welcher weiter unten noch näher zu besprechen ist. Ihm zufolge bestehen die 6 Tonarten Platos in folgenden Octavengattungen:

Φρυγιστί	Δωριστί	Λυδιστί sc. χαλαρά, ἀνειμένη.	συντονολυδιστί	Ἰάς	Μιξολυδιστί
d	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*

Der Λυδιστὶ χαλαρά Platos oder, wie Aristoteles sagt, der Λυδιστὶ ἀνειμένη gibt der Erklärer die Octavengattung *f*, sie ist hiernach identisch mit der hypolydischen Octavengattung der späteren Musiker. Bei Plut. Mus. 15—17, einer Stelle, welche ebenfalls einen Commentar zu jenen 6 Tonarten Platos gibt, wird sie ἐπανειμένη Λυδιστί genannt und soll ihr zufolge erst eine Erfindung Damons, also sehr späten Ursprungs sein.

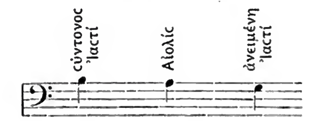
Der Platonischen Δωριστί wird von dem Aristideischen Commentator die Octavengattung in *e*, der Φρυγιστί die Octavengattung in *d*, der Μιξολυδιστί die in *h* vindicirt. Das ist Alles ganz in Ordnung. Aber nicht in Ordnung ist es, wenn er die Ἰάς als die mit *a* beginnende ansetzt. Vielmehr gehört die Octavengattung in *g*, wie wir wissen, der Ἰάς an, — es liegt hier offenbar eine fehlerhafte Umstellung der beiden Namen Ἰάς und συντονολυδιστί vor. Stellen wir für die Ἰάς das Richtige her, so ergibt sich für die συντονολυδιστί die Octavengattung in *a*, mithin stellt sich die Reihenfolge der Platonischen Tonarten als folgende dar:



Der Zusatz ἀνειμένα wird der iastischen Tonart auch von Pratinas fr. 5 Bergk beigelegt, indem er dieselbe in einen Gegensatz zu einer „σύντονος Ἰαστί“ stellt:

> Μήτε σύντονον δίωκε, μήτε τὰν ἀνειμέναν
> Ἰαστὶ μοῦσαν, ἀλλὰ τὰν μέσσαν νεῶν ἄρουραν
> αἰόλιζε τῷ μέλει·
> πρέπει τοι πᾶσιν ἀοιδολαβράκταις Αἰολὶς ἁρμονία.

Hier ist von 3 Octavengattungen die Rede; in der Mitte der σύντονος und ἀνειμένη Ἰαστί liege die Αἰολίς, für welche sich Pratinas unter Zurückweisung der beiden iastischen entscheidet. Die Aiolis beginnt in *a*; die ἀνειμένη oder χαλαρὰ Ἰάς liegt ihr, wie wir soeben gesehen, unmittelbar benachbart, denn sie beginnt mit *g*; da ist es denn nicht anders möglich, als dass die σύντονος Ἰαστί, wenn die Αἰολίς zwischen ihr und der ἀνειμένη Ἰαστί in der Mitte liegt, mit dem Tone *h* beginnen muss:



Dass wir hier zu den aus Plato gewonnenen Harmonieen noch eine fernere neue aus Lasos hinzu erhalten, darf nicht befremden; denn aus Platos Worten: τίνες οὖν θρηνώδεις ἁρμονίαι; Μιξολυδιστὶ καὶ Συντονολυδιστὶ καὶ τοιαῦταί τινες geht evident hervor, dass es ausser den von ihm genannten nicht nur nicht bloss Eine, sondern (wegen des Plurals τινές) noch mehrere Harmonieen geben muss.

So gab es nun auch noch eine lokrische Tonart; aus Pollux 4, 65 wissen wir, dass sie neben der dorischen, iastischen, äolischen, phrygischen in der Kitharodik angewandt wurde („Λοκρική, Φιλοξένου τὸ εὕρημα“ —, muss wohl Ξενοκρίτου τὸ εὕρημα heissen). Von ihr sagt Heraclid. Pontic. ap. Athen. 14 p. 625: δεῖ δὲ τὴν ἁρμονίαν εἶδος ἔχειν ἤθους ἢ πάθους καθάπερ ἡ Λοκριστί· ταύτῃ γὰρ ἔνιοι τῶν γενομένων κατὰ Σιμωνίδην καὶ Πίνδαρον ἐχρήσαντό ποτε καὶ πάλιν κατεφρονήθη. Aus Pseud-Euclid. 16, Gaud. 20, Bacch. 19 wissen wir, dass sie mit dem Hypodorischen dieselbe Octavengattung *a h c d e f g a* hatte.

Endlich geschieht auch noch einer böotischen Tonart Erwähnung: schol. Equit. 989 Δώριος δὲ οὕτω καλεῖται μία τῶν ἁρμονιῶν ὡς καὶ Λύδιος καὶ Φρύγιος καὶ Βοιώτιος. cf. Pollux 4, 65; schol. Acharn. 13; welcher Octav dieselbe angehört, darüber fehlt uns jegliche Notiz.

Eine gemeinsame Octave hatte also mit der mixolydischen noch die syntono-iastische Harmonie (oder ist dies bloss als ein anderer Name für Mixolydisch anzusehen?). Eine gemeinsame Octave hat ferner das Aeolische nicht nur mit dem Syntonolydischen, sondern auch mit dem Lokrischen: für diese drei letzteren haben wir durchaus kein Recht, sie nur als verschiedenere Ausdrücke ein und derselben Tonart zu fassen. Nehmen wir das Syntono-iastische und Mixolydische als verschiedene Tonarten, so gestalten sich mit Einschluss des nicht bestimmbaren Böotischen die 7 verschiedenem Octavengattungen zu 11 verschiedenen Tonarten:
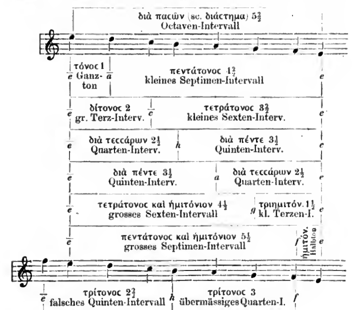
1 Tonart in *e*:	Δωριστί.
1 Tonart in *d*:	Φρυγιστί.
1 Tonart in *c*:	Λυδιστί.
2 Tonarten in *h*:	Μιξολυδιστί.
	σύντονος Ἰαστί.
3 Tonarten in *a*:	Αἰολιστί, später Ὑποδωριστί.
	σύντονος Λυδιστί.
	Λοκριστί.
1 Tonart in *g*:	χαλαρὰ Ἰαστί oder ἀνειμένη Ἰαστί oder schlechthin Ἰαστί, später Ὑποφρυγιστί.
1 Tonart in *f*:	χαλαρὰ oder (ἐπ)ανειμένη Λυδιστί, später Ὑπολυδιστί.

§ 27.

Umfang und Bestandtheile der Tonscalen.

Der allgemeine Terminus technicus für **Tonleiter** ist bei den Griechen das Wort σύστημα. Die kleinsten Bestandtheile derselben, **die Töne**, heissen φθόγγοι (τόνος statt φθόγγος kommt nur im Gebrauche der Dichter vor, Pseudo-Euklid p. 19: ἐπὶ μὲν οὖν τοῦ φθόγγου χρῶνται τῷ ὀνόματι οἱ λέγοντες ἑπτάτονον τὴν φόρμιγγα).

Zwei Töne haben entweder gleiche oder verschiedene Stufe (τάσις). Im ersteren Falle heissen sie ὁμόφθογγοι, ὁμότονοι, im zweiten Falle bilden sie ein **Intervall**, διάστημα. Die diatonische Scala schreitet nach Ganzton- und Halbton-Intervallen fort; das Ganzton-Intervall heisst τόνος, das Halbton-Intervall ἡμιτόνιον oder in älterer Zeit δίεσις. Dies sind die beiden **einfachen** diatonischen Intervalle, ἀσύνθετα διαστήματα; alle übrigen Intervalle der diatonischen Scala, z. B. die kleine Terz, die grosse Terz, die Quarte, die Octave u. s. w. heissen **zusammengesetzte**, σύνθετα διαστήματα. Im einzelnen sind die Namen für die verschiedenen Intervalle, welche innerhalb einer Octave vorkommen, folgende:



Alle Intervalle, welche kleiner sind als die Octave, werden, wenn sie sich (chromatisch betrachtet) auf eine gerade Zahl von Halbton-Intervallen zurückführen lassen, als τόνος, δίτονος, τρίτονος, τετράτονος, πεντάτονος bezeichnet. Der πεντάτονος umfasst 4 Ganzton- und 2 Halbton-Intervalle (unsere kleine Septime), der τετράτονος 3 Ganztöne und 2 Halbtöne (unsere kleine Sexte), der δίτονος 2 Ganztöne (unsere grosse Terze). Der τρίτονος enthält entweder 3 Ganztöne (*f h*, übermässiges Quarten-Intervall) oder 2 Ganztöne und 2 Halbtöne (*h f*, falsches Quinten-Intervall).

Sind die Intervalle auf eine ungerade Zahl von Halbtönen zurückzuführen, dann ist die Nomenclatur folgende. Die beiden kleinsten Intervalle, das Halbton- oder kleine Secunden-Intervall und das kleine Terzen-Intervall heissen ἡμιτόνιον und τριημιτόνιον. Für die Quarte und die Quinte gibt es zwei alte Ausdrücke, συλλαβή und δι' ὀξειᾶν (sc. διάστημα), gewöhnlich aber geht hier die Bezeichnung gerade wie bei uns von der Zahl der in der Quarte und Quinte enthaltenen diatonischen φθόγγοι aus; die Quarte nämlich ($2^1/_2$ Ton) heisst διὰ τεσσάρων (sc. διάστημα), die Quinte ($3^1/_2$ Ton) heisst διὰ πέντε. Um die grosse Sexte und die grosse Septime zu bezeichnen, muss man sich der Zusammensetzung τετράτονος καὶ ἡμιτόνιον, πεντάτονος καὶ ἡμιτόνιον bedienen*).

Vom Octaven-Intervalle meint Aristoteles in den harmon. Problemata 19, 32, dass man es passend durch δι' ὀκτώ (wie διὰ πέντε und διὰ τεσσάρων) bezeichnen könne. Statt dessen aber ist dafür der Terminus διὰ πασῶν (sc. χορδῶν διάστημα) gebräuchlich. Noch älter ist für Octave das Wort ἁρμονία, welches noch bei Plato und Aristoteles im Gebrauche, aber schon bei Aristoxenus obsolet geworden ist.

Um ein grösseres Intervall als die Octave zu bezeichnen, gibt man die Verbindung der kleineren an, aus denen es besteht: τὸ δὶς διὰ πασῶν, τὸ τρὶς διὰ πασῶν u. s. w. ist das aus 2, aus 3 Octaven bestehende Intervall, τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων ist die Undecime, τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε die Duodecime.

Die Intervalle sind entweder symphonische oder diaphonische Intervalle, διαστήματα σύμφωνα oder διάφωνα, συμφωνίαι oder διαφωνίαι, und dem entsprechend sind die ein Intervall bildenden Töne entweder φθόγγοι σύμφωνοι oder διάφωνοι. Zu den σύμφωνα gehören die Octave, die Quinte und Quarte

*) Man. Bryenn. 2, 4.

(Unterquinte), sowie alle aus der Verbindung einer Quinte, Quarte, Octave mit einer weiteren Octave bestehenden Intervalle (Undecime, Duodecime, Doppeloctave). Alle übrigen Intervalle, z. B. Terzen, sind διαστήματα διάφωνα, und zwar aus dem Grunde, weil man bei einem Terzen-, Sexten-, Septimen-Intervall die beiden darin enthaltenen Töne als zwei verschiedene Töne vernehme, während die beiden Töne der Octave, der Quinte und der Quarte oder Unterquinte eine κρᾶσις, gleichsam nur ein einziger Ton zu sein scheinen. So lautet die Definition der Alten, und obwohl dieselbe für uns etwas befremdliches hat, so müssen wir doch darin so viel als richtig anerkennen, dass z. B. in einem Terzenaccorde etwas viel Bestimmteres liegt als in der Quinte: die beiden Töne der Terz treten schärfer hervor, haben etwas selbständigeres und gleichsam persönlicheres, als die beiden Töne der Quinte.

Bei Theo Smyrnäus Mus. c. 5 (wiederholt von Manuel Bryen. 1, 11) werden bei den σύμφωνα διαστήματα zwei Unterarten gesondert, nämlich ἀντίφωνα διαστήματα d. i. die Octave und Doppeloctave, und παράφωνα διαστήματα d. i. die Quinte und Quarte so wie deren Zusammensetzung mit der Octave (Undecime, Duodecime). Anders wird der Begriff des παράφωνον in der Ueberlieferung des Gaudent. p. 18 gefasst. Vgl. unten.

Für den Umfang einer Tonscala oder eines Systems, wie die Alten sagen, werden von ihnen die ebenbesprochenen symphonischen Intervalle zu Grunde gelegt: der tiefste und höchste Ton eines Systems muss nämlich entweder eine Quarte oder eine Quinte oder ein in Quarten und Quinten zu zerlegendes Intervall bilden; zu den Systemen der letzteren Art gehört z. B. die Verbindung zweier Quartensysteme (vom Umfange eines kleinen Septimen-Intervalles)

h c d e f g a,
Quarte — Quarte

ferner die Verbindung einer Quarte und Quinte d. i. das Octavensystem

h c d e f g a h,
Quarte — Quinte

sodann die Verbindung eines Octaven- und Quarten-, eines Octaven- und Quinten-Systems, die Doppeloctave u. s. w. Diese Sy-

steme werden nun auch nach der Zahl der in ihnen enthaltenen Töne als σύστημα τετράχορδον, πεντάχορδον, ἑπτάχορδον, ὀκτάχορδον, ἑνδεκάχορδον, δωδεκάχορδον u. s. w. bezeichnet, — man geht bei dieser Nomenclatur von der Zahl der Saiten (χορδῶν) eines Instrumentes aus, gerade wie bei den obengenannten Intervallnamen διὰ πασῶν, διὰ πέντε, διὰ τεσσάρων sc. χορδῶν διάστημα.

Das Quarten-System oder Tetrachord, 2 Ganzton- und 1 Halbton-Intervall enthaltend, bietet drei verschiedene Formen (σχήματα oder εἴδη τοῦ διὰ τεσσάρων) dar, je nachdem der Halbton das tiefste oder das höchste oder das mittlere der 3 Intervalle bildet:

1. { *h c d e* / *e f g a* }

2. { *c d e f* / *g a h c* }

3. { *d e f g* / *a h c d* }

Das Quintensystem oder Pentachord, aus 3 Ganz- und einem Halbtone bestehend, hat vier Formen (σχήματα oder εἴδη τοῦ διὰ πέντε), indem der Halbton entweder die tiefste oder die höchste oder die erste oder zweite der beiden mittleren Stellen einnimmt:

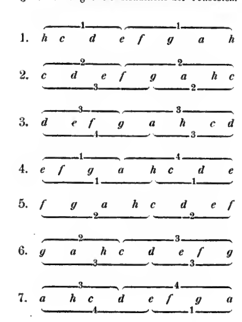
1. *e f g a h*

2. *f g a h c*

3. { *g a h c d* / *c d e f g* }

4. { *a h c d e* / *d e f g a* }

Das Octaven-System besteht aus einer unmittelbaren Verbindung eines Quarten- und Quinten-Systems und hat je nach der Lage seiner beiden Haupttöne sieben verschiedene Formen (σχήματα oder εἴδη τοῦ διὰ πασῶν):



Diese 7 Formen sind die mit den Namen Mixolydisch, Lydisch, Phrygisch, Dorisch u. s. w. bezeichneten 7 Octavengattungen oder ἁρμονίαι, von denen in den vorausgehenden Paragraphen gesprochen worden ist, die „ἀρχαὶ τῶν ἠθῶν“ wie sie von den „παλαιοί“ genannt wurden (Aristid. 18). Bei der Eintheilung einer Octavengattung in das Quarten- und Quinten-System bildet entweder die Quarte das tiefere und die Quinte das höhere System oder umgekehrt, es bildet die Quinte das tiefere, die Quarte das höhere System, Gaudent. p. 19. Die erste Art der Eintheilung ist in den vorstehenden 7 Octavenformen durch 2 oberhalb der Scala angegebene Bogen, die zweite Art durch 2 unterhalb der Scala stehende Bogen angedeutet; die in einen Bogen gesetzte Zahl bezeichnet die jedesmalige Quarten- oder Quintenform (erste, zweite, dritte Quarten-, erste, zweite, dritte Quintenform). Bei den Octavenformen 2, 3, 4, 6, 7 kann man in der Tiefe sowohl mit einer Quarte wie mit einer Quinte beginnen, bei der Octavenform 1 blos mit der Quarte, bei der Octavenform 5 blos mit der Quinte: denn wollte man in der Tiefe der Octavenform

1 eine Quinte bilden, so würde sich hier kein διὰ πέντε ergeben, sondern vielmehr der τρίτονος (*h f* falsche Quinte); wollte man ferner in der Tiefe der Octavenform 5 eine Quinte bilden, so würde dies nicht ein διὰ τεσσάρων, sondern ein τρίτονος (*f h* übermässige Quarte) sein.

Die Sonderung des Octavensystems in die Quarte und Quinte oder Quinte und Quarte ist aber blos Sache der Theorie. In der Praxis war es allgemein üblich die Quinte, insofern sie Bestandtheil eines grösseren Systems war, in die Quarte und in ein Ganzton-Intervall zu sondern und mithin z. B. das Octavensystem aus zwei Quartensystemen oder Tetrachorden und einem Ganzton bestehen zu lassen.

Quarte				Quarte		Ganzton	
h	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*

Zugleich nahm man bei der Eintheilung eines grösseren Systems in Tetrachorde die Quarten immer in der Weise, dass sich die erste Quartenform ergab. Dies geschah nicht blos deshalb, weil diese erste Quartform den Anfang derjenigen Octavengattung bildete, welche vor allen übrigen am meisten in Ansehen stand, nämlich der dorischen, sondern wohl hauptsächlich wegen der Gestaltung der chromatischen und enharmonischen Scalen, derzufolge gerade die Ganztöne der ersten Quartenform für alle Tongeschlechter dieselben waren und daher ἑστῶτες genannt wurden, während die beiden Ganztöne der zweiten und dritten Quartenform verschiedene Höhe hatten, je nachdem sie der diatonischen oder chromatischen oder enharmonischen Scala angehörten und daher den Namen κινητοί oder κινούμενοι φθόγγοι führten. Vgl. unten.

Das Quarten- und Quinten-System (Tetrachord und Pentachord) heissen unvollkommene Systeme, συστήματα ἀτελῆ. Erst das Octaven-System (Octachord) ist ein vollkommenes System, σύστημα τέλειον. So lehrt wenigstens die an Aristoxenus sich anschliessende Theorie Aristid. p. 17. Anders aber Ptolemaeus 2, 6, welcher den Ausdruck τέλειον σύστημα für das System gebrauchte, auf welchem alle 3 Quarten-, alle 4 Quinten- und alle 7 Octavenformen enthalten sind, und dies System ist kein anderes als die Doppeloctav, τὸ δὶς διὰ πασῶν σύστημα. Auf allen Systemen, welche kleiner sind als die Doppeloctav lassen sich wenig-

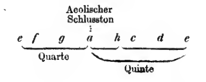
stens nicht die sämmtlichen Quinten- und Octavenformen ausführen und eben deshalb sind es nach Ptolemaeus συστήματα ἀτελῆ.

In der heutigen Musik spielt Umfang und Gliederung der Tonleitern eine viel geringere Rolle als in der alten. Es kommt bei uns nur darauf an, ob eine dur- oder moll-Tonart vorliegt, und welcher Transpositionsscala dieselbe angehört, der Umfang der Scalen ist jedesmal dem freien Ermessen des Componisten anheim gestellt. Aber bei den Griechen war dies anders: sowohl der Melodie wie auch den Tönen der begleitenden Instrumente war ein im Verhältniss zu unserer heutigen Musik sehr beschränkter Umfang angewiesen. Dabei kam es zugleich auf die Octavengattung an, welcher die Melodie angehörte. Die früheste Musikperiode, von der wir Kunde haben, die Periode Terpanders bildete ihre Melodieen nach der dorischen und der äolischen oder hypodorischen Octavengattung. Der dorische und der äolische Schlusston (*e* und *a*) lag dabei, wenigstens gewöhnlich, in der Mitte des ganzen Tonumfanges, den die Melodie einnahm: die Melodie ging höchstens um eine Oberquart höher und eine Unterquart tiefer, so dass also die ganze Scala nicht mehr als nur 7 Töne umfasste:

Dorischer Schlusston: *h c d e f g a* (Quarte *h–e*, Quarte *e–a*)

Aeolischer Schlusston: *e f g a h c d* (Quarte *e–a*, Quarte *a–d*)

Dies sind die beiden ältesten aus der Vereinigung zweier Quartensysteme bestehenden Heptachorde, auf die man sich bei Melodieen der dorischen und äolischen Octavengattung auch noch zur Zeit Pindars beschränkte. Bei äolischen Melodieen aber trat schon frühzeitig im Unterschiede von den dorischen eine Erweiterung des Tonumfanges ein, indem man die äolische Melodie nicht blos eine Quarte, sondern auch oft eine Quinte über den Melodie-Schlusston *a* in die Höhe steigen liess; und so entstand das aus einer Quarte und Quinte oder vielmehr aus tieferer Quarte, diazeuktischem Ganztone und höherer Quarte bestehende Octachord:



Als in der nach-terpandrischen Zeit auch Melodieen der phrygischen, der lydischen und anderer Octavengattungen gebildet wurden, wurde die durch jene älteren Tonsysteme der dorischen und äolischen Octavengattung gegebene Grundlage nicht verlassen. Aber auch hier musste man mindestens eine Quarte unter den phrygischen, lydischen Schlusston hinabsteigen. Die alten Systeme mussten daher nach der Tiefe zu erweitert werden und zwar zuerst um ein Quarten-, dann um ein Quintensystem. Man bezeichnet diese neugewonnenen 4 Töne als ὑπάτων-Töne und προcλαμβανόμενοc. So entstand das Hendekachord und Dodekachord. Zuletzt wurde auch noch in der Höhe des Dodekachordes durch Annahme der sogenannten 3 ὑπερβολαίων-Töne ein Quartensystem hinzugefügt, und somit entstand ein Tonsystem vom Umfange einer Doppeloctav. Ueber diesen Umfang sind die Tonscalen der alten Musik nicht hinaus gegangen. Wir werden in dem Folgenden die hier übersichtlich angedeuteten Entwicklungsphasen der antiken Tonsysteme näher erläutern, indem wir zuerst das alte Heptachord und Octachord, sodann die Hinzufügung der Hypatoitöne und des Proslambanomenos und endlich die Hinzufügung der Hyperbolaioitöne behandeln.

1. Die heptachordischen und das octachordische System.

Die Alten überliefern, dass ihre früheste Musik auf den Umfang von vier Tönen, auf ein cύcτημα τετράχορδον, beschränkt gewesen sei (Boeth. 1, 20; Macrob. Saturn. 1, 19); auch die ältesten αὐλοί sollen nur τέccαρα τρυπήματα gehabt haben (Poll. 4, 80). Wir haben keinen Grund, dies in Zweifel zu ziehen; wenn Terpander einen νόμος τετραοίδιος componirte (Plut. Mus. 4; Poll. 4, 65), so ist dies ein Zurückgehen auf jene uralte Compositionsmanier. Aber dass es Terpander gewesen sei, der zuerst jenen beschränkten Umfang der Melodie erweitert und zuerst mehrsaitige Instrumente erfunden haben soll, ist unrichtig. Dem Terpander lagen bereits zwei verschiedene Saiteninstrumente von sieben Saiten vor, cυcτήματα ἑπτάχορδα, von deren Beschaffenheit wir genaue Kunde haben.

Das eine Heptachord stellte eine dorische Tonart dar, deren Octave fehlt: *e f g a h c d*. Mit Hinzufügung der Octave entwickelte sich hieraus ein Octachord, dessen einzelne Töne folgendermassen benannt wurden:

ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση	παράμεσος	τρίτη	παρανήτη	νήτη
e	*f*	*g*	*a*	*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$

Schon der Name μέcη (χορδή) für *a* weist darauf hin, dass dies ursprünglich der mittlere der Scala gewesen sein muss und dass ihm mithin ursprünglich nicht 4, sondern nur 3 höhere Töne folgten, wie ihm nur 3 tiefere vorausgehen, dass also der Octavton *e* nicht vorhanden gewesen sein kann. Terpander nun soll es gewesen sein, der die dorische νήτη hinzugefügt hat (Plut. Mus. 28: οἱ ἱcτορήcαντες τὰ τοιαῦτα Τερπάνδρῳ μὲν τήν τε Δώριον νήτην προcετίθεcαν οὐ χρηcαμένων αὐτῇ τῶν ἔμπροcθεν κατὰ τὸ μέλος). Aber bei dieser Neuerung bewies er sich zugleich als eine sehr conservative Natur: er mochte den Umfang von sieben Saiten nicht überschreiten und entfernte daher eine der bereits vorhandenen Saiten, nämlich den Ton *c*, die τρίτη (Aristot. Problem. 19, 32: ὅτι ἑπτὰ ἦcαν αἱ χορδαὶ τὸ ἀρχαῖον εἶτ' ἐξελὼν τὴν τρίτην Τέρπανδρος τὴν νήτην προcέθηκε). So gab es also zwei Arten dieses Heptachords: eine vorterpandrische ohne die Octave und eine terpandrische mit der Octave, aber ohne die Sexte. Diese beiden Arten hat Aristot. Probl. 19, 7 im Auge: Διὰ τί οἱ ἀρχαῖοι ἑπταχόρδους ποιοῦντες ἁρμονίας τὴν ὑπάτην, ἀλλ' οὐ τὴν νήτην κατέλιπον; πότερον τοῦτο ψεῦδος, ἀμφοτέρας γὰρ κατέλιπον, τὴν δὲ τρίτην ἐξῄρουν κτέ. Aristoteles sieht die Sache so an, als ob jene ἀρχαῖοι bereits das spätere Octachord vor sich gehabt hätten, und fragt, wie es käme, dass, wenn sie Melodieen von sieben Tönen machten, sie die Prime, aber nicht die Octave dagelassen hätten (denn das bedeutet κατέλιπον*); dies ist die vorterpandrische Form. Dann fragt er, ob sie nicht vielmehr beide Töne, die Prime und Octave, dagelassen und die Sexte entfernt hätten; — dies ist die terpandrische Form. Die letztere hat Philolaos ap. Nicomach. Mus. 17 vor Augen unter folgender Bezeichnung der einzelnen Töne:

*) Im umgekehrten Sinne (weglassen) ist κατέλιπον in der Parallelstelle 19, 47 gebraucht.

ὑπάτα	(παρυπάτα)	(λιχανός)	μέσα	τρίτα	(παρανεάτα)	νεάτα
e	*f*	*g*	*a*	*h*	*d*	*e*

Das ganze Octavenintervall, von ihm ἁρμονία genannt, besteht — so sagt er — aus einer Quarte und Quinte, von denen die erstere bei ihm den Namen cυλλαβά, die letztere den Namen δι' ὀξειᾶν führt, — alte Terminologieen, die wir wohl auf Terpander oder seine Schule zurückführen dürfen. „Von der ὑπάτα „bis zur μέcα (von *e* zu *a*) ist eine Quarte, von der μέcα bis „zur νεάτα (von *a* zum höheren *e*) eine Quinte, von der ὑπάτα „zur τρίτα (von *e* zu *h*) eine Quinte, von der τρίτα zur νεάτα „(von *h* zum höheren *e*) eine Quarte, von der μέcα zur τρίτα „(von *a* zu *h*) ein Ganzton." — Der Ton *h* führt auf dem späteren Octachord den Namen παράμεcος und der Name τρίτη wird dann dem zwischen *h* und *d* liegenden Ton *c*, der auf unserer terpandrischen Scala nicht vorkommt, zu Theil (vgl. S. 295). Analog der von Philolaos beschriebenen Kithara des Terpander muss auch die vorterpandrische Kithara folgende Saitennamen gehabt haben:

ὑπάτα	παρυπάτα	λιχανός	μέσα	τρίτα	παρανεάτα	νεάτα
e	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*

Auch nach Terpander blieb neben der von ihm construirten Scala noch die ältere, von ihm vorgefundene im Gebrauch, auch er selber mochte sich der lezteren neben der seinigen bedienen. Wir lernen dies aus Plut. Mus. 19, wo er von der alterthümlichen Einfachheit des cπονδειάζων τρόποc redet. Er hat hierbei das spätere Octachord vor Augen und sagt zuerst: „Im Gesange hätte man hier die τρίτη (*c*) nicht gebraucht, aber nicht etwa deswegen, weil man diesen Ton nicht gekannt hätte, sondern nur einer edlen Einfachheit zu Liebe; denn das begleitende Instrument hätte ihn gebraucht, um z. B. zur παρυπάτη des Gesanges (*f*) einen symphonischen Accord (Quintenaccord) anzuge-

ben.“ Ὅτι δὲ οἱ παλαιοὶ οὐ δι' ἄγνοιαν ἀπείχοντο τῆς τρίτης ἐν τῷ σπονδειάζοντι τρόπῳ, φανερὸν ποιεῖ ἡ ἐν τῇ κρούσει γενομένη χρῆσις· οὐ γὰρ ἄν ποτ' αὐτῇ πρὸς τὴν παρυπάτην κεχρῆσθαι συμφώνως μὴ γνωρίζοντας τὴν χρῆσιν. ἀλλὰ δῆλον ὅτι τὸ τοῦ κάλλους ἦθος ὃ γίνεται ἐν τῷ σπονδειακῷ τρόπῳ διὰ τὴν τῆς τρίτης ἐξαίρεσιν, τοῦτ' ἦν τὸ τὴν αἴσθησιν αὐτῶν ἐπάγον ἐπὶ τὸ διαβιβάζειν τὸ μέλος ἐπὶ τὴν παρανήτην.

Dann fährt Plutarch fort: „Ebenso wäre es nicht Unvollständigkeit des Tonsystems, sondern ein Streben nach Würde und Einfachheit gewesen, wenn sich der Gesang beim τρόπος σπονδειάζων der νήτη (des höheren *e*) enthalten hätte. Denn das begleitende Instrument hätte diesen Ton gebraucht zu einem diaphonischen Accorde (Secundenaccorde) mit der παρανήτη des Gesanges (*d*) und zu einem symphonischen Accorde (Quintenaccorde) mit der μέση.“ Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῆς νήτης. καὶ γὰρ ταύτῃ κατὰ (lib. πρὸς) μὲν τὴν κροῦσιν ἐχρῶντο καὶ πρὸς παρανήτην διαφώνως καὶ πρὸς μέσην συμφώνως, κατὰ δὲ τὸ μέλος οὐκ ἐφαίνετο αὐτοῖς οἰκεία εἶναι τῷ σπονδειακῷ τρόπῳ.

Also auch in der späteren Zeit erhielt sich der vorterpandrische und der terpandrische Gebrauch der dorischen Scala, wonach man sich für den feierlichen Gesang des σπονδειακὸς τρόπος entweder der Octave oder der Sexte enthielt, während das begleitende Instrument längst ein Octachord war, dessen sämmtliche acht Töne bei der Begleitung jenes Gesanges gebraucht wurden.

Das zweite Heptachord war nach Nicom. p. 14 folgendermassen beschaffen: ὥστε ἐν τῇ ἀρχαιοτέρᾳ τῇ ἑπταχόρδῳ πάντας ἐκ τοῦ βαρυτάτου ἀπ' ἀλλήλων τετάρτους τῷ διὰ τεσσάρων ἀλλήλοις διόλου συμφωνεῖν, τοῦ ἡμιτονίου κατὰ μετάβασιν τήν τε πρώτην καὶ τὴν μέσην καὶ (τὴν) τρίτην χώραν μεταλαμβάνοντος κατὰ τὸ τετράχορδον. Die sieben Töne, welche dieselben Namen führen wie auf dem ersten Heptachord, sind folgende:

ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση	τρίτη	παρανήτη	νήτη
e	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*

Wie Nikomachus sagt, bildet hier die erste Saite (von der Tiefe an gerechnet) mit der vierten, die zweite mit der fünften, die dritte mit der sechsten, die vierte mit der siebenten jedesmal ein Quartenintervall (2 Ganztöne und 1 Halbton), und von den sich so ergebenden vier Quarten liegt der Halbton in der ersten an erster Stelle (*e f g a*), in der zweiten an dritter Stelle (*f g a b*), in der dritten in der Mitte (*g a b c*), in der vierten wieder an erster Stelle (*a b c d*). — Es enthält dies Heptachord die sämmtlichen sieben Töne der mixolydischen Tonart, wie man leicht einsieht, wenn man die Scala *e f g a b c d* in die Scala „ohne Vorzeichen" *h c d e f g a* transponirt. Dass Terpander auch dies Heptachord kannte*), geht aus Plut. Mus. 28 hervor, wo es von Terpander heisst: καὶ τὸν Μιξολύδιον δὲ τόνον ὅλον προςεξευρῆσθαι λέγεται. Es ist wahr, dies Heptachord enthält die vollständige mixolydische Tonart (sämmtliche sieben verschiedenen Töne derselben) und die mixolydische Scala war mit diesem Instrumente gegeben; aber Terpander kann es unmöglich dazu benutzt haben, um mixolydische Melodieen zu begleiten, denn diese kommen erst in einer viel späteren Zeit auf. Wozu es gebraucht ist, wird sich S. 301 zeigen.

Sowohl das vorliegende zweite Heptachord wie das oben beschriebene vorterpandrische Heptachord enthält zwei Tetrachorde von dem Umfange eines Quartenintervalls:

A. Erstes Heptachord	B. Zweites Heptachord
Tetrachord Tetrachord	Tetrachord Tetrachord
e f g a h c d	*e f g a b c d*
μέση (unter *a*)	μέση (unter *a*)

Die μέση ist jedesmal der höchste Ton des tieferen und zugleich der tiefste Ton des höheren Tetrachords, die beiden Tetrachorde sind also ohne ein dazwischen liegendes Intervall mit einander verbunden. Man nannte dies eine Verbindung κατὰ συναφήν, eine unmittelbare Berührung. Als sich das erste Heptachord durch Annahme eines achten Tones zum Octachord entwickelte,

*) In den sog. Fragmenten des Censorinus § XII wird dies System als eine Erfindung von Terpanders Vorgänger Chrysothemis hingestellt: *ab eo (Chrysothemide) adiunctum modum qui synemmenos dicitur.*

da enthielt es ebenfalls noch zwei Tetrachorde vom Umfang einer Quarte:

Octachord

Tetrachord				Tetrachord			
e	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
			μέση				

aber es schlossen sich nunmehr die beiden Tetrachorde nicht κατὰ cυναφήν an einander, sondern es lag ein sie von einander trennender Ganzton (*a h*) dazwischen. Diesen trennenden Ganzton nannte man die διάζευξιc. Dasselbe war auch der Fall bei der Construction, welche Terpander dem ersten Heptachord gab und die sich nur dadurch von dem vorliegenden Octachord unterschied, dass ihr der Ton *c* fehlte. — Die vier tieferen Töne des zweiten Heptachords und des aus dem ersten Heptachord entwickelten Octachords waren identisch (von der ὑπάτη bis zur μέcη), aber für die höheren Töne bestand zwischen beiden Verschiedenheit. Mit Rücksicht auf die Verbindung der beiden Tetrachorde, die dort κατὰ cυναφήν, hier dagegen κατὰ διάζευξιν zusammengesetzt waren, nannte man die höheren Töne des Heptachords cυνημμένοι, die höheren Töne des Octachords διεζευγμένοι:

Heptachord

Tetrachord					Tetrachord	
e	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*
ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση	τρίτη	παρανήτη	νήτη
				cυνημμένων		

Octachord

Tetrachord				Tetrachord			
e	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση	παράμεcοc	τρίτη	παρανήτη	νήτη
					διεζευγμένων		

Mit dieser Bezeichnung der Töne haben sich beide Scalen bis in die späteste Zeit der griechischen Musik erhalten. Sagt man τρίτη, παρανήτη, νήτη schlechthin, so meint man damit immer die τρίτη, παρανήτη, νήτη διεζευγμένων; will man die τρίτη, παρανήτη, νήτη cυνημμένων bezeichnen, so darf man den Zusatz cυνημμένων niemals auslassen.

Als die primäre, auf ein dorisches oder äolisches Tetrachord beschränkte (S. 294) Musik der Dorer und Aeolier zu Melodieen von

grösserem Tonumfang fortschritt, da konnte diese Erweiterung in einer doppelten Weise vor sich gehen. Es konnten nämlich entweder höhere oder tiefere Töne hinzutreten. Traten höhere Töne hinzu (wir wählen zunächst als Beispiel die dorische Tonart), so war der dorische Grundton der tiefste:

altes Tetrach.
(I) *e f g a h c d*,

traten tiefere hinzu, so lag der dorische Grundton in der Mitte

altes Tetrach.
(II) *h c d e f g a*.

Im ersteren Falle umfasst die dorische Melodie die Töne vom Grundton bis zur Septime, im zweiten Falle bewegt sich die Melodie um den Grundton herum, sie geht von seiner Unterquarte bis zu seiner Oberquarte. So entstehen zwei verschiedene Arten der dorischen Tonart, deren Unterschied, so lange der Umfang der Scala nur 7 bis 8 Töne umfasst, von grosser Bedeutung bleibt. Die Theorie der mittelalterlichen Kirchentöne hat für beide Formen der Tonart eine bestimmte Terminologie ausgebildet: ist der Grundton der tiefste, so nennt sie die Tonart authentisch; liegt der Grundton in der Mitte, so heisst sie plagalisch. (Ueber die bei Manuel Bryennius 3, 4 besprochenen ἦχοι oder τόνοι πλάγιοι s. unten).

Wir dürfen diese Terminologie adoptiren und können die Scala der Form (I) die authentisch-dorische, die Scala der Form (II) die plagalisch-dorische nennen. Diesen beiden Formen der dorischen Scala entsprechen nun die beiden ältesten dorischen Heptachorde A und B (S. 298). Das Heptachord A, aus welchem sich später durch Hinzufügung der höheren Octave *c* die diazeuktische Scala *e f g a h c d e* entwickelt hat, enthält die authentisch-dorische Tonart; das Heptachord B, welches unverändert (als die Scala mit den συνημμένοι) beibehalten wurde: *e f g a b c d*, enthält die plagalisch-dorische Tonart, denn es zeigt sich sofort, dass die Tonreihe *e f g a b c d* mit der Tonreihe *h c d e f g a* identisch ist; nur durch die Transpositionsstufe sind beide verschieden, denn die erstere von beiden ist eine Scala ohne Vorzeichnung, die zweite dieselbe Scala mit dem Vorzeichen ♭. Der Grund, weshalb man für die plagalisch-dorische

Scala eine andere Transpositionsstufe wählte als für die authentische, ist leicht ersichtlich: man wollte das plagalisch Dorische und das authentisch Dorische in derselben Tonregion singen, der tiefste und ebenso auch der höchste Ton wurde daher auf beiden Scalen derselbe (*e* und *d*).

Das zweite der Heptachorde also, obwohl es vom tiefsten Tone an gerechnet die mixolydische Scala darbietet, und obwohl man deshalb von Terpander sagen konnte Μιξολύδιον δὲ τόνον ὅλον προcεξευρῆcθαι (Plut. Mus. 28), wurde (wenigstens ursprünglich) nicht für mixolydische Melodieen benutzt, sondern für solche dorische Melodieen, deren Grundton in der Mitte lag; nicht die ὑπάτη, sondern die μέcη war der Grundton der Melodie.

Das erste Heptachord enthielt aber nicht bloss die authentisch-dorische, sondern auch die plagalisch-äolische Scala, in der die μέcη (der Ton *a*) der äolische Grundton ist; die Melodie bewegt sich dann um diesen Grundton von der äolischen Unterquarte *e* bis zur äolischen Oberquarte *d*:

Unter-quarte			Grund-ton			Ober-quarte
e	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*.

Dass in der That ein dorisches Heptachord für äolische Melodieen benutzt wurde, ergibt sich aus Pind. Ol. 1. Zu Pindars Zeit gab es zwar schon umfangreichere Instrumente, aber Pindar selber bedient sich (auch für die äolische Octavengattung) noch des alten Heptachords*). In der ersten olympischen Ode heisst es nun v. 17: ἀλλὰ Δωρίαν ἀπὸ φόρμιγγα παccάλου λάμβαν', εἴ τί τοι Πίcαc τε καὶ Φερενίκου χάριc νόον ὑπὸ γλυκυτάταιc ἔθηκε φροντίcιν. Das Instrument also, mit welchem dies Epinikion begleitet wird, ist eine dorische Phorminx. Dann aber heisst es v. 100: ἐμὲ δὲ cτεφανῶcαι κεῖνον ἱππίῳ νόμῳ Αἰοληΐδι μολπᾷ χρή, die Melodie des Gesanges ist also eine äolische. Wir wissen hieraus, dass die Scala des begleitenden Instruments die plagalisch-äolische Tonart, welche auf der mit der dorischen ὑπάτη beginnenden Phorminx enthalten war, umfasste. Vgl. Pind. fr. ap. schol. Pyth. 2, 127: Αἰολεὺc ἔβαινε Δωρίαν κέλευθον ὕμνων. — Die bisherigen Deutungen übergehe ich.

*) Py. 2, 71: τὸ Καcτόρειον δ' ἐν Αἰολίδεccι χορδαῖc ἑκὼν ἄθρηcον χάριν ἑπτακτύπου φόρμιγγοc ἀντόμενοc. Vgl. Nem. 5, 24: φόρμιγγ' Ἀπόλλων ἑπτάγλωccον χρυcέῳ πλάκτρῳ διώκων.

2. Die hendekachordischen und das dodekachordische System.

Aus dem die authentisch-dorische Scala umfassenden Heptachorde entstand, wie vorher gezeigt, durch Hinzufügung der Octave das Octachord, und aus diesem wiederum ist durch Hinzufügung von vier tieferen Tönen das Dodekachord entstanden. Während Philolaus bei seiner Auseinandersetzung der pythagoreischen Zahlenphilosophie noch das von Terpander hergestellte Heptachord zu Grunde legt, geht Plato in seiner Darstellung der akustischen Weltzahl im Timaeus von dem Octachord und dem Dodekachord aus (vgl. S. 65. 67). Die Namen der Töne auf dem Dodekachord sind folgende:

Dodekachord

				Octachord							
A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$
προσλαμβανόμενος	ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση	παράμεσος	τρίτη	παρανήτη	νήτη
	ὑπάτων			μέσων					διεζευγμένων νήτων		

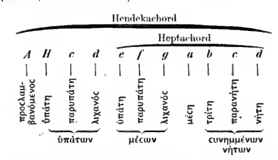
Dass das Dodekachord allmählig entstanden, zeigen die Namen der Töne. Zuerst kamen drei tiefere Töne (*h c d*) hinzu, man benannte sie wie die drei tieferen Töne des Octachords und fügte zur Unterscheidung die Namen ὑπάτων und μέσων hinzu; in der That waren jetzt die Töne *e f g* aus den tiefsten Tönen zu mittleren Tönen der Scala geworden. Die drei höchsten Töne, die διεζευγμένων, wurden nun im Gegensatze zu den ὑπάτων und μέσων auch νήτων oder διεζευγμένων νήτων genannt, wie uns die Schrift des Gaudentius an vielen Stellen berichtet. Erst weiterhin kam ein tiefster Ton *A* hinzu: „προσλαμβανόμενος d. i. der hinzugefügte." Aus dem Octachorde entstand also zuerst ein Hendekachord (von *H* bis $\bar{e}$ und aus diesem das Dodekachord (von *A* bis $\bar{e}$). In den Scalen der ältesten Harmoniker, welche Aristid. p. 21. 22 mittheilt, ist nicht das Dodekachord, sondern noch das ältere (um den tiefsten Ton kürzere) Hendekachord zu Grunde gelegt; das Nähere hierüber später.

Für die dorische Tonart bediente man sich der hinzugefügten tieferen Töne anfänglich nicht (Plut. Mus. 19: δῆλον δὲ καὶ τὸ περὶ τῶν ὑπάτων, ὅτι οὐ δι' ἄγνοιαν ἀπείχοντο ἐν τοῖϲ Δωρίοιϲ τοῦ τετραχόρδου τούτου· αὐτίκα ἐπὶ τῶν λοιπῶν τόνων ἐχρῶντο δηλονότι εἰδότεϲ· διὰ δὲ τὴν ἤθουϲ φυλακὴν ἀφῄρουν τοῦ Δωρίου τόνου τιμῶντεϲ τὸ καλὸν αὐτοῦ). Es diente also jene Erweiterung des dorischen Octachords anfänglich nur für die übrigen Tonarten. In der That enthielt das Dodekachord die Scalen fast sämmtlicher Tonarten sowohl der plagalischen wie der authentischen, so lange jene Scalen den Umfang von etwa 8 Tönen nicht überschritten. So war z. B. die λιχανὸϲ ὑπάτων (*d*) der Grundton der phrygischen Tonart; bei einem Umfange von 7 Tönen bewegte sich dieselbe in der plagalischen Form vom προϲλαμβανόμενοϲ (*a*) bis zur λιχανὸϲ μέϲων (*g*), in der authentischen Form von der λιχανὸϲ ὑπάτων (*d*) bis zur τρίτη διεζευγμένων (*c*) u. s. w. Auch die erhaltenen griechischen Melodieen der späteren Zeit gehören noch diesem Dodekachord an: dieselben sind indess nicht in der Transpositionsstufe ohne Vorzeichnung, sondern in der Transpositionsstufe mit Einem ♭ gesetzt. Die beiden dorischen mit der ὑπάτη μέϲων *a* als Grundton gehen 8 oder 9 Töne umfassend von der παρυπάτη *f* oder ὑπάτη *e* bis zur τρίτη *f*, die ebenfalls 8 Töne umfassende syntonolydische mit der μέϲη *d* als Grundtone bewegt sich genau in derselben Tonregion, die ionische mit der λιχανὸϲ μέϲων *c* als Grundton geht 9 Töne umfassend von der παρυπάτη ὑπατῶν *f* bis zur παρανήτη διεζευγμένων *g*.

	Dorisch:		Syntonolydisch:		Iastisch:
				g	παρανήτη διεζ.
f	τρίτη διεζευγμένων	*f*	τρίτη διεζευγμένων	*f*	
e		*e*		*e*	
d		*d*	μέϲη	*d*	
c		*c*		*c*	λιχανόϲ
b		*b*		*b*	
a	ὑπάτη μέϲων	*a*		*a*	
g		*g*		*g*	
f	παρυπάτη ὑπατῶν	*f*	παρυπάτη ὑπατῶν	*f*	παρυπάτη ὑπατῶν
(*e*	ὑπάτη ὑπατῶν)				

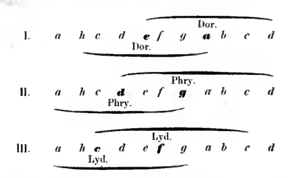
Genügt nun aber das Dodekachord noch in der Kaiserzeit für den Umfang der Musikstücke, so ist dies um so mehr für die frühere Zeit anzunehmen.

Durch dieselben vier tiefen Töne, welche man dem Octachord hinzusetzte, wurde auch das alte, eine plagalisch-dorische Scala umfassende Heptachord erweitert, und so entstand ein Hendekachord, welches sich von dem Dodekachord dadurch unterschied, dass auf diesem die διεζευγμένοι, auf jenem, dem Hendekachord, die cυνημμένοι den Schluss bildeten. Deshalb nannte man das Dodekachord cύcτημα διεζευγμένον, das Hendekachord cύcτημα cυνημμένον (Ptol. Harm. 2, 6).



Wir haben oben gesehen, dass die Grundform dieses Hendekachords, das alte terpandrische Heptachord, für die plagalisch-dorische Tonart gebraucht wurde. In gleicher Weise konnten bei seiner Verlängerung nach unten nunmehr auch andere Tonarten hier ausgeführt werden. Es folgt z. B. aus Plut. Mus. 19, dass ein solches cύcτημα cυνημμένον für die phrygische Tonart gebraucht wurde, denn es heisst hier von der νήτη cυνημμένων: δῆλον δ' εἶναι καὶ ἐκ τῶν Φρυγίων, ὅτι οὐκ ἠγνόητο ὑπ' Ὀλύμπου τε καὶ τῶν ἀκολουθηcάντων ἐκείνῳ· ἐχρῶντο γὰρ αὐτῇ οὐ μόνον κατὰ τὴν κροῦcιν, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὸ μέλοc ἐν τοῖc Μητρῴοιc καὶ ἔν τιcι τῶν Φρυγίων. Es ist möglich, dass für bestimmte Tonarten vorwiegend das cύcτημα διεζευγμένον, für andere das cυνημμένον gewählt wurde. Es hatte aber die Anwendung des cυνημμένον noch eine ganz besondere Bedeutung, über welche Ptolem. 2, 6 folgendes sagt: ἔοικε μέντοι τὸ τοιοῦτο cύcτημα παραπεποιῆcθαι τοῖc παλαιοῖc πρὸc ἕτερον εἶδοc μεταβολῆc, ὡcανεὶ μεταβολικόν τι παρ' ἐκεῖνο μεταβολικόν .... εἰcὶ δὲ καὶ παρὰ τὸν οὕτω λεγόμενον τόνον μεταβολῶν δύο πρῶται διαφοραί, μία μὲν καθ' ἣν ὅλον τὸ μέλοc ὀξυτέρᾳ τάcει διέξιμεν ἢ πάλιν βαρυτέρᾳ, τηροῦντεc τὸ διὰ παντὸc τοῦ εἴδουc ἀκόλουθον. δευτέρα δὲ καθ' ἣν οὐχ ὅλον

τὸ μέλος ἐξαλλάσσεται τῇ τάσει, μέρος δέ τι παρὰ τὴν ἐξ ἀρχῆς ἀκολουθίαν, διὸ καὶ καλοῖτ' ἂν αὕτη τοῦ μέλους μᾶλλον ἢ τοῦ τόνου μεταβολή. Unter τόνος und τάσις ὀξυτέρα und βαρυτέρα haben wir die Transpositionsscalen und deren verschiedene Höhen und Tiefen im Verhältniss zu einander zu verstehen. Ptolemaeus sagt: durch solche verschiedene Transpositionsstufen unterscheiden sich entweder zwei Melodieen oder auch die verschiedenen Theile derselben Melodie von einander. Im ersteren Falle ist ein und dieselbe Melodie in Beziehung auf ihre Transpositionsscala unveränderlich (sie bewegt sich z. B. ganz und gar in der Transpositionsstufe ohne Vorzeichen), oder sie ist veränderlich (sie bewegt sich bald in der Transpositionsstufe ohne Vorzeichen, bald in der mit einem ♭). Für Melodieen der letzteren Art, sagt Ptolemaeus, wird das σύστημα συνημμένον angewandt, welches deshalb ein μεταβολικόν zu nennen sei, während das σύστημα διεζευγμένον ein ἀμετάβολον sei (hier lässt sich immer nur Eine Transpositionsstufe ausführen). Wir wollen diese Bedeutung des Hendekachords an folgenden Beispielen klar machen.



Es zeigt sich hier dreimal die vollständige Scala des σύστημα συνημμένον vom προσλαμβανόμενος bis zur νήτη συνημμένων. In Nr. I haben wir oben eine plagalisch-dorische Scala mit dem Grundton *a*, in der Tiefe eine plagalisch-dorische Scala mit dem Grundton *e*: also die dorische Scala in zwei Transpositionsstufen, unten ohne Vorzeichen, oben mit einem ♭. In Nr. II zeigen sich in gleicher Weise zwei verschiedene phrygische Scalen: die tiefere (ohne Vorzeichen) auf den Grundton *d* basirt, die höhere (mit dem Vorzeichen ♭) auf den Grundton *g* basirt. Wenn

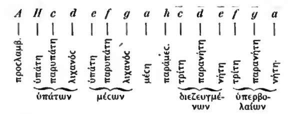
wir hier in Nr. II noch den höchsten Ton des Hendekachords, die νήτη *d*, zur plagalisch-phrygischen Scala mit hinzugezogen haben, so ist dies der S. 304 angeführten Stelle des Plutarch über den Gebrauch der νήτη in den phrygischen Melodieen entsprechend. In Nr. III endlich zeigen sich zwei lydische Scalen: die eine mit dem Grundton *c*, die andere mit dem Grundton *f*, die sich von einander in derselben Weise durch ihre Transpositionsstufe unterscheiden, wie auf Nr. I die beiden dorischen, auf Nr. II die beiden phrygischen.

Hiermit gewinnen wir über die Art und Weise, wie in der griechischen Musik für eine und dieselbe Melodie die Transpositionsstufen gewechselt haben, einen Einblick. In den uns erhaltenen Melodieen findet ein solcher Wechsel nicht statt; wo er stattfand, war es nur ein Wechsel zwischen zwei im Quintencirkel benachbarten Transpositionsstufen: ohne Vorzeichen und mit Einem ♭ — mit Einem ♭ und mit ♭♭ — mit Einem ♯ und ohne Vorzeichen — mit ♯♯ und ♯ u. s. w. In unserer Musik ist gerade dieser Wechsel der Transpositionsscalen der allerhäufigste: *G*dur und *C*dur, *C*dur und *F*dur, *F*dur und *B*dur u. s. w. Ptolemaeus in der S. 304 angeführten Stelle schreibt diese μεταβολή bereits den παλαιοί zu. Soviel steht fest, dass der Transpositionswechsel bei Terpander noch nicht vorkam, wohl aber in der Nomoscomposition des Phrynis, der im Todesjahre des Aeschylos mit seinen Nomen an den Panathenäen siegte. Plut. de mus. c. 6: ἡ μὲν κατὰ Τέρπανδρον κιθαρῳδία καὶ μέχρι τῆς Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἁπλῆ τις οὖσα διετέλει. οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτω ποιεῖσθαι τὰς κιθαρῳδίας ὡς νῦν, οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς. ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἑκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν. Hiernach also dürfen wir bereits für die perikleische Zeit das Vorhandensein des metabolischen Hendekachords voraussetzen. Für dieselbe Zeit würden wir mithin auch die Erfindung des Dodekachords voraussetzen müssen. Wahrscheinlich aber fällt die Erfindung beider Systeme in eine noch frühere Zeit. Wenn, wie wir oben sagten, Plato der früheste Schriftsteller ist, bei welchem wir die Kenntniss des Dodekachords nachweisen können, und Philolaus, sein Vorgänger in der Zahlenphilosophie, noch das alte, von Terpander construirte Heptachord für seine Demonstrationen in der Akustik herbeizieht, so folgt hieraus nicht, dass noch nicht Phi-

lolaus, sondern erst Plato jene erweiterten Scalen gekannt hat. Die ohnehin schwankenden Nachrichten der Alten, wer von den griechischen Meistern es gewesen sei, der den neunten, zehnten, elften, zwölften Ton hinzuerfunden habe, lassen sich für das Aufkommen des Hendekachords und Dodekachords nicht benutzen. Boet. mus. 1, 20; Plut. mus. 30.

3. Das Doppel-Octav-System und seine Verbindung mit dem Synemmenon-Systeme.

An das Dodekachord schloss sich eine fernere Erweiterung der Scala an, indem in der Höhe noch drei neue Töne angenommen wurden:



Dies ist das cύcτημα τέλειον διεζευγμένον καὶ ἀμετάβολον nach Ptol. Harm. 2, 4. Die drei in der Höhe hinzugefügten Töne werden mit denselben Namen benannt, wie die drei höchsten Töne des zu Grunde liegenden Dodekachords: τρίτη, παρανήτη, νήτη, nur dass sie statt διεζευγμένων den Zusatz ὑπερβολαίων bekommen. Τέλειον nennt Ptolemaeus diese Scala, weil sie zwei volle Octaven umfasst, die eine von dem προcλαμβανόμενοc bis zur μέcη, die andere von der μέcη bis zur νήτη ὑπερβολαίων. Eine jede dieser zwei Octaven enthält die äolische oder hypodorische Scala; das ganze Doppel-Octav-System umfasst also zwei moderne Mollscalen ohne Unterschied der auf- und absteigenden Tonfolge. Aber selbstverständlich diente es nicht blos für Melodieen der äolischen, sondern auch für Melodieen aller übrigen Tonarten. Folgende Tabelle, in der die antiphonen (S. 289) Töne der tieferen und der höheren Octave einander gegenübergestellt sind, gibt eine Uebersicht, wie die tieferen und höheren Grundtöne der sieben Octavengattungen den fünfzehn Tönen der Scala entsprechen:

		Tiefere Octave		Höhere Oct.	
7. Aeolisch		μέση	a	νήτη	ὑπερβολαίων
6. Iastisch		λιχανός	g	παρανήτη	
5. Hypolydisch	μέσων	παρυπάτη	f	τρίτη	
4. Dorisch		ὑπάτη	e	νήτη	διεζευγμέν.
3. Phrygisch		λιχανός	d	παρανήτη	
2. Lydisch	ὑπάτων	παρυπάτη	c	τρίτη	
1. Mixolydisch		ὑπάτη	h	παράμεσος	
Aeolisch		προσλαμβαν.	a	μέση	

Die äolische Scala kommt, wie gesagt, zweimal vor: als tiefste und als höchste der Octaven. Die Alten fangen bei ihrer Auseinandersetzung der Octavengattungen nicht mit dem προσλαμβανόμενος, sondern erst mit dem zweiten Tone, der ὑπάτη ὑπάτων, an und zählen die mixolydische als erste, die lydische als zweite, die phrygische als dritte u. s. w. Daher die Namen πρῶτον, δεύτερον, τρίτον εἶδος τῶν διὰ πασῶν u. s. w. für mixolydische, lydische, phrygische Octavengattung u. s. w.

Mit dem vorliegenden τέλειον σύστημα wurde nun endlich noch das hendekachordische σύστημα συνημμένον verbunden. Beide differiren einmal dadurch, dass dem letzteren die vier höchsten Töne des ersteren fehlen und sodann in der Beschaffenheit des neunten Tones, der in dem letzteren *b*, in dem ersteren *h* ist. Alle übrigen Töne sind gleich. Es wäre daher die Verbindung beider Systeme einfach dadurch hergestellt, dass man in dem τέλειον σύστημα zwischen die achte und neunte Stelle, zwischen *a* und *h*, den Ton *b* eingeschaltet hätte. Der Praxis wäre hiermit Genüge geleistet gewesen, aber die Theorie verlangte, dass hinter diesem *b* auch noch die zwei folgenden Töne des σύστημα συνημμένον als besondere Töne eingeschaltet wurden, einmal mit Rücksicht auf das chromatische und enharmonische Tongeschlecht, sodann aber auch mit Rücksicht auf das eigenthümliche Princip der griechischen Notenbezeichnung, welche von der später zu besprechenden enharmonischen Scala ausgehend den Ton *c* durch zwei verschiedene Noten ausdrückte, je nachdem diesem der Ganzton *b* (im συνημμένον σύστημα) oder der Halbton *h* (im τέλειον σύστημα) vorausgeht. Aehnlich verhält es sich auch mit dem Tone *d*. So schaltete man hinter der μέση (*a*) die drei letzten Töne des συνημμένον σύστημα, die τρίτη, παρανήτη und νήτη συνημμένων (*b c d*) ein und liess darauf die παράμεσος und

die übrigen Töne des σύστημα τέλειον folgen (*h c d e f . . .*). Damit ergab sich eine Scala von achtzehn Tönen:

	ὑπάτων			μέσων				συνημμένων				διεζευγμένων			ὑπερβολαίων		
προσλαμβαν.	ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση	τρίτη	παρανήτη	νήτη	παραμές.	τρίτη	παρανήτη	νήτη	τρίτη	παρανήτη	νήτη
A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*

Wozu diese Verbindung der beiden Systeme? Sie hatte denselben Zweck, wie die Herstellung des einfachen hendekachordischen σύστημα συνημμένον. Das letztere sollte, wie wir oben sahen, dazu dienen, um ein und dieselbe Octavengattung in zwei verschiedenen Transpositionsscalen darzustellen. Um aber alle sieben Tonarten in dieser doppelten Form zur Erscheinung kommen zu lassen, dazu genügte das Hendekachord nicht, sondern es bedurfte dazu noch der höheren Töne des σύστημα τέλειον. Blicken wir auf die S. 305 aufgeführten Beispiele des Hendekachords zurück, so werden wir leicht bemerken, dass es ausser den dort genannten drei Tonarten, der dorischen, phrygischen und lydischen, kaum noch eine vierte gibt, welche auf dem hendekachordischen σύστημα συνημμένον in jener zweifachen Transpositionsstufe erscheinen kann. In der Verbindung der beiden Systeme ist dies für jede der sieben Tonarten möglich, wie aus folgender Tabelle hervorgeht:

	A	. . . προσλαμβαν. . . .		
	H	. . . ὑπάτη ὑπ. . . .		
	c	. . . παρυπάτη ὑπ. . . .	*c*	
Phrygisch	*d*	. . . λιχανὸς ὑπ. . . .	*d*	
Dorisch	*e*	. . . ὑπάτη μέσ. . . .	*e*	
Hypolyd.	*f*	. . . παρυπάτη μέσ. . . .	*f*	Lydisch
Iastisch	*g*	. . . λιχανὸς μέσ. . . .	*g*	Phrygisch
Aeolisch	*a*	. . . . . . μέση	*a*	Dorisch
Mixolyd.	*h*	παράμεσ. / τρίτ. συν.	*b*	Hypolyd.
Lydisch	*c*	τρίτ. διεζ. / παρ. συν.	*c*	Iastisch
Phrygisch	*d*	παρ. διεζ. / νήτ. συν.	*d*	Aeolisch
Dorisch	*e*	. . . νήτη διεζευγμ. . . .	*e*	Mixolyd.
	f	. . . τρίτη ὑπερ. . . .	*f*	Lydisch
	g	. . . παρανήτη ὑπερ. . . .	*g*	
	a	. . . νήτη ὑπερ. . . .	*a*	

Bei dieser Verbindung der Systeme stellt sich das Aeolische in der höheren Tonlage als eine Scala mit dem Vorzeichen ♭ (Grundton *d*), in der tieferen Tonlage als eine Scala ohne Vorzeichen (Grundton *a*) dar, dort mit der τρίτη συνημμένων (*b*), hier mit der der diazeuktischen Tonreihe angehörenden παράμεσος (*h*). In analoger Weise auch die iastische, die mixolydische und die übrigen Tonarten.

§ 27a.

Die späteste Gestaltung der alten Octavengattungen und des Doppel-Octaven-Systems.

Ein Jahrhundert später als Tzetzes, drei Jahrhunderte später als Psellus schreibt in der Compillations-Manier seiner Zeit der Byzantiner Manuel Bryennius ein Werk über Musik zusammen, „ἁρμονικῶν βιβλία τρία." Was ihm von älteren Musikschriften vorliegt, wird meist αὐτολεξεί excerpirt. Insbesondere ist Pseudo-Euklid, Aristides, Ptolemaeus, Theo abgeschrieben, und alle diese Excerpte, deren Originale auch uns vorliegen, haben kein sachliches Interesse für uns. Um so interessanter sind einzelne in diese Excerpte hineinverwebte Capitel *), die uns mit einer späteren Theorie bekannt machen als derjenigen, welche uns die gesammten übrigen Musiker überliefern, und die Bryennius selber als die Theorie der „Melopoioi" bezeichnet. Es sind das die praktischen Musiker seiner Zeit (οἱ νεώτεροι τῶν μελοποιῶν p. 485), die einer von der Aristoxenischen und Ptolemäischen Ueberlieferung wesentlich verschiedenen Norm folgen, derselben Norm, die auch der Theorie Hucbalds und der gesammten Musik des mittelalterlichen Abendlandes zu Grunde liegt, aber dennoch in ihren Elementen sich unmittelbar an die frühere Weise der griechischen Musik anschliesst und ohne Zweifel als die um gelehrte Tradition unbekümmerte Umgestaltung der alten Theorie in der späteren esoterischen Praxis anzusehen ist.

Jene Melopoioi wenden nach der Mittheilung des Bryennius acht ἦχοι oder Tonarten an, welche sich sofort als die innerhalb einer vollständigen diatonischen Octave vom Proslambanomenos bis

*) s. S. 319. 320.

zur Mese möglichen εἴδη τοῦ διὰ πασῶν herausstellen. Es sind acht, nicht sieben Octavengattungen, weil nicht nur auf den tiefsten, sondern auch auf den höchsten Ton des διὰ πασῶν eine Scala basirt ist.

In jeder Octavengattung sind es zwei Töne, welche eine besonders hervortretende Bedeutung haben, die sogenannte μέση und ὑπάτη des jedesmaligen ἦχος. Diese beiden Töne des ἦχος sind es nämlich, in welchen die demselben angehörende Melodie geschlossen werden kann. Kein anderer Ton als nur einer von diesen beiden kann die Melodie zu Ende führen, und von beiden Tönen wiederum bevorzugt die Praxis der Melopoioi die μέση als den gleichsam normalen Abschluss, denn die auf die μέση des jedesmaligen ἦχος ausgehende Melodie wird als die vollständig abschliessende (τέλειον εἶδος), die auf die ὑπάτη ausgehende, als die unvollständig abschliessende (ἀτελὲς εἶδος) bezeichnet. Da die ὑπάτη eine Unterquarte unter der μέση liegt, so kann es nicht weiter fraglich sein, dass die μέση die tonische Prime, die ὑπάτη die Unterquart d. i. die Oberdominante der Tonart ist und die vollständig und unvollständig schliessenden Melodieen der byzantinischen Melopoioi berühren sich also aufs nächste mit der authentischen und plagalischen Melodie-Führung der abendländischen Musik.

Die einzelnen Octavengattungen führen folgende Benennungen, und zwar in der absteigenden Reihenfolge der acht Octaventöne (Bryenn. 3, 4):
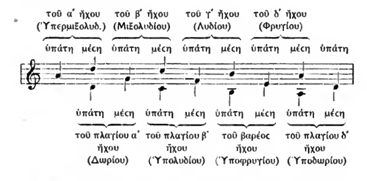
1. ἦχος πρῶτος,
2. ἦχος δεύτερος,
3. ἦχος τρίτος,
4. ἦχος τέταρτος,
5. ἦχος πλάγιος πρῶτος,
6. ἦχος πλάγιος δεύτερος,
7. ἦχος βαρύς (nicht ἦχος πλάγιος τρίτος),
8. ἦχος πλάγιος τέταρτος d. i. der um eine Octave tiefere ἦχος πρῶτος.

Ausser dieser Nomenclatur gibt es noch eine andere, die indess in der Praxis der Melopoioi seltener angewandt zu werden scheint:

1. Ὑπερμιξολύδιος,
2. Μιξολύδιος,

3. Λύδιος,
4. Φρύγιος ἢ Ὑπουπερμιξολύδιος,
5. Δώριος ἢ Ὑπομιξολύδιος,
6. Ὑπολύδιος,
7. Ὑποφρύγιος,
8. Ὑποδώριος.
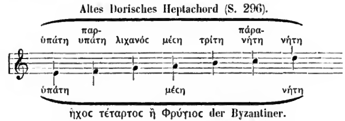
Was die relative Höhe und Tiefe der einzelnen Töne eines jeden ἦχος betrifft, so ist dieselbe von Manuel Bryennius aufs genaueste angegeben. Ich werde diese Angaben später vorführen und gebe zunächst eine Bestimmung der ihrer musikalischen Bedeutung nach schon vorher besprochenen ὑπάτη und μέση eines jeden ἦχος:



Was uns zunächst in die Augen fällt, ist die genaue Uebereinstimmung, welche zwischen der Theorie unserer Melopoioi und der mittelalterlichen Musiker des Abendlandes in Beziehung auf die Namen Δώριος, Λύδιος, Φρύγιος u. s. w. besteht. Die byzantinische ὑπάτη Ὑποδωρίου (*a*) ist auch nach Hucbald und Guido Aretinus der tiefe Anfangston des *modus omnium gravissimus Hypodorius*, die byzantinische ὑπάτη Ὑποφρυγίου ist auch dort der tiefere Anfangston des *modus Hypophrygius*, und in dieser Weise findet genaue Uebereinstimmung der Namen bis einschliesslich zu der von byzantinischen und abendländischen Musikern sogenannten mixolydischen Tonart statt; blos die von den Byzantinern an erste Stelle gesetzte hypermixolydische Tonart, die höhere Octavenlage der hypodorischen wird von den Abendländern nicht als ein eigner Modus aufgezählt. Die mittelalterlichen Abendländer

dehnen eine jede Octavengattung bis zur Octave des Grundtons aus, die Byzantiner führen sie nur bis zum siebenten Tone aufwärts von der ὑπάτη fort, den sie als die νήτη des jedesmaligen ἦχος bezeichnen, sie lassen mithin die höhere Octave der ὑπάτη unbenutzt. Hiermit ist also die Tonscala der mittelalterlichen Griechen gewissermassen wieder zur Anfangsperiode der Entwickelung der griechischen Musik zurückgekehrt; denn die byzantinische Scala von der ὑπάτη zur νήτη hat genau den Umfang wie das schon vor Terpanders Zeit bestehende dorische Heptachord, zu dem Terpander selber erst die höhere Octave hinzugefügt haben soll.

Altes Dorisches Heptachord (S. 296).



ἦχος τέταρτος ἢ Φρύγιος der Byzantiner.

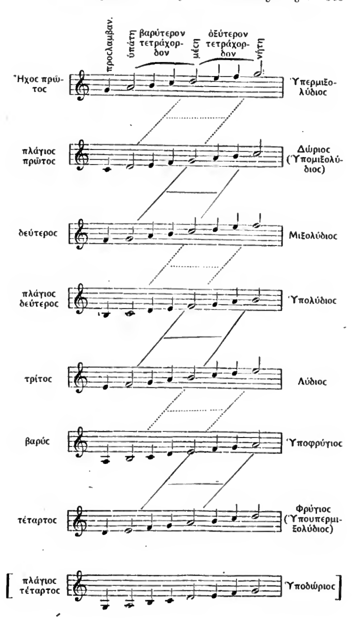
Die Uebereinstimmung kann nicht grösser sein; denn auch die byzantinische Bezeichnung des höheren Schlusstones mit dem Ausdrucke νήτη ist dieselbe wie sie in der allerfrühesten Zeit üblich war, während späterhin der Name νήτη für die Octave der ὑπάτη (das höhere *e*) gebraucht wurde; und wenn die μέση (*a*) der vorliegenden byzantinischen Scala nach dem Berichte des Bryennius als tonische Prime gebraucht wird, so hatte auch schon in alter Zeit die μέση jener Scala die nämliche Function, denn sie ist der Schlusston der auf jenem Heptachorde auszuführenden äolischen Melodieen. S. 293. 301. So wenigstens bedient sich, wie wir gesehen haben, Pindar dieses Heptachordes; und wenn dem Pindar jene Scala ausreichend war, so dürfen wir uns nicht weiter wundern, dass die spätgriechische und byzantinische Zeit die inzwischen aufgekommenen Erweiterungen der Scala nicht benutzte und sich an dem beschränkten früheren Tonumfange genügen liess.

Nach der Tiefe zu hat indess auch die byzantinische Zeit den heptachordischen Umfang ihrer Scalen überschritten. Es ist dies ähnlich, wie wenn man in der klassischen Zeit der griechischen

Musik unterhalb der Terpandrischen ὑπάτη noch das ὑπάτων-Tetrachord und den Proslambanomenos hinzufügt. Doch ist es nur ein einziger Ton, welcher unterhalb der byzantinischen ὑπάτη oder Unterquarte hinzugenommen wird; um ihn zu bezeichnen wird der Name Proslambanomenos oder vielmehr Proslambanomene auf ihn übertragen.*) Eine tonische Bedeutung gleich der μέϲη oder der ὑπάτη hat er nicht, niemals wird in ihm geschlossen, und es würde der wahre Sachverhalt gänzlich verkehrt werden, wenn wir den byzantinischen Proslambanomenos mit dem von den abendländischen Musikern für ihre 7 Modi angesetzten tieferen Schlusstone identificiren wollten. Er ist eben nichts anderes als die tiefere Octav der byzantinischen νήτη oder Oberquarte, oder wie wir allenfalls sagen können, die Unterquinte der in der Mitte des Systems liegenden tonischen Prime. Wir sehen also: die byzantinischen Scalen reichen von der Unterquinte bis zur Oberquart des Grundtones der jedesmaligen Melodie.

Ich lasse nunmehr eine vollständige Uebersicht aller byzantinischen ἦχοι folgen, in der ich μέϲη, ὑπάτη, νήτη (tonische Prime, Unter- und Oberquarte) vor den übrigen Tönen durch halbe Noten auszeichne.

*) Es kann nach der hier allerdings nicht ganz unzweideutigen Darstellung des Bryennius p. 482 auch vorkommen, dass noch über die νήτη hinaus in die Höhe und über den Proslambanomenos in die Tiefe gegangen wird, dann aber fasst man dies unserer Quelle zufolge so auf, als ob der ursprünglich zu Grunde gelegte ἦχοϲ verlassen und in einen verwandten höheren oder tieferen ἦχοϲ übergegangen werde.


προσλαμβαν.
ὑπάτη
βαρύτερον τετράχορδον
μέση
ὀξύτερον τετράχορδον
νήτη
Ἦχος πρῶτος
Ὑπερμιξολύδιος
πλάγιος πρῶτος
Δώριος (Ὑπομιξολύδιος)
δεύτερος
Μιξολύδιος
πλάγιος δεύτερος
Ὑπολύδιος
τρίτος
Λύδιος
βαρύς
Ὑποφρύγιος
τέταρτος
Φρύγιος (Ὑπουπερμιξολύδιος)
[πλάγιος τέταρτος
Ὑποδώριος]

In der hier festgehaltenen Reihenfolge sind die Tonarten nach ihrer sogenannten „κοινωνία" (dem byzantinischen Quinten- oder vielmehr Quartenzirkel) geordnet. Bryenn. III, 5 p. 485. Ein jeder ἦχος zerfällt nämlich in zwei Tetrachorde: ein βαρύτερον τετράχορδον von der μέση bis zur ὑπάτη (Tonica bis Unterquarte) und ein ὀξύτερον τετράχορδον von der μέση bis zur νήτη (Tonica bis Oberquarte); die Proslambanomene wird bei dieser Tetrachord-Eintheilung und der auf sie basirten κοινωνία ganz ausser Acht gelassen. Das ὀξύτερον τετράχορδον des ἦχος πρῶτος bildet die höhere Antiphonie (d. i. höhere Octavenlage) von dem βαρύτερον τετράχορδον des πλάγιος πρῶτος; das ὀξύτερον τετράχορδον des πλάγιος πρῶτος ist mit dem βαρύτερον τετράχορδον des ἦχος δεύτερος homophon, und in derselben Weise besteht auch für alle übrigen benachbarten ἦχοι eine Homophonie oder Antiphonie der Tetrachorde. Die Homophonie haben wir durch ganze, die Antiphonie der Tetrachorde durch punctirte Querlinien bezeichnet. Eine κοινωία zweier Tonarten im engeren und eigentlichen Sinne findet nur dann statt, wenn das eine Tetrachord der einen mit dem anderen Tetrachorde der anderen homphon ist. Derjenige ἦχος, dessen unteres Tetrachord die tiefere Antiphonie von dem höheren Tetrachorde eines anderen ἦχος bildet, heisst dessen ἦχος „πλάγιος." Die ἦχοι πλάγιοι sind also nicht dasselbe wie die *modi plagales* der abendländischen Musiker, obwohl dieser Name offenbar in den πλάγιοι ἦχοι seinen Ursprung hat. Derjenige ἦχος, dessen unteres Tetrachord die tiefere Antiphonie vom oberen Tetrachorde des ἦχος τρίτος bildet, sollte, wie Manuel Bryennius sagt, eigentlich πλάγιος τρίτος heissen. Statt dessen nennen ihn die Melopoioi den ἦχος βαρύς Bryenn. p. 484. So konnte er nur heissen, wenn er unter den byzantinischen ἦχοι der tiefste war (seine Hypate ist das tiefe *h*). Nun wird zwar noch ein ἦχος statuirt, dessen Hypate noch um einen Ganzton tiefer steht als die des βαρύς, nämlich der ἦχος τέταρτος πλάγιος oder ὑποδώριος, aber da dieser kein selbstständiger ἦχος, sondern nur die tiefere Octave des ἦχος πρῶτος ist, so darf angenommen werden, dass wenigstens ursprünglich der sogenannte ἦχος βαρύς in der That die Reihe der Tonarten nach der Tiefe zu abschloss und dass wie bei den Abendländern, so ursprünglich auch bei den Byzantinern nicht mehr als sieben Tonarten recipirt waren. — Bei der Bezeichnung der ἦχοι mit Λύδιος, Φρύγιος, Δώριος u. s. w. wird derjenige ἦχος,

dessen höheres Tetrachord mit dem tieferen Tetrachorde eines anderen homophon ist, durch Vorsetzung der Präposition ὑπό bezeichnet. Daher sagte man statt Δώριος auch Ὑπομιξολύδιος, statt Φρύγιος auch Ὑπουπερμιξολύδιος.

Die älteren Musiker bestimmen die einzelnen Octavengattungen dadurch, dass sie angeben, welche Töne des Doppeloctav-Systems die Grenztöne einer jeden Octavengattung sind. Vergl. S. 308. Auch Manuel Bryennius geht bei seiner Darstellung der ἦχοι von einem Doppelt-Octavsysteme aus. Den 15 Tönen desselben gibt er dieselben Namen, welche die Töne des alten Doppeloctav-Systems führten. Aber nichts desto weniger ist dieses δὶς διὰ πασῶν des Bryennius ein anderes als das der älteren Musiker, welches wir S. 307 ff. beschrieben haben*). Von jenem alten δὶς διὰ πασῶν konnten wir sagen: Es enthält zwei äolische oder hypodorische Octavengattungen: *a h c d e f g a*. Dagegen ist das von Bryennius für die 8 ἦχοι zu Grunde gelegte δὶς διὰ πασῶν derartig construirt, dass es nicht zwei äolische, sondern vielmehr zwei iastische (oder hypophrygische) Octavengattungen umfasst: *g a h c d e f g*. Auch hierbei fällt sofort die Analogie mit den Musikern des abendländischen Mittelalters in die Augen, welche der Scala *A H C D E F* u. s. w. noch ein tieferes *G* (das tiefe γάμμα) vorausgehen liessen.

Altgriechisch

1	½	1	1	½	1	1	1	½	1	1	½	1	1	
A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c̄*	*d̄*	*ē*	*f*	*g*	*a*
προσλαμβ.	ὑπ. ὑπά.	παρυ. ὑπ.	λιχ. ὑπ.	ὑπ. μέσ.	παρυ. μέσ.	λιχ. μέσ.	μέση	παραμέση	τρία διεζ.	παρα. διεζ.	νήτη διεζ.	τρία ὑπερ.	παρα. ὑπερ.	νήτη ὑπερ.
G	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*
1	1	½	1	1	½	1	1	1	½	1	1	½	1	

Byzantinisch.

*) Das ältere δὶς διὰ πασῶν oder πεντεκαιδεκάχορδον beschreibt Bryennius 1, 2 p. 369. Dass dieses von demjenigen Pentekaidekachorde, welches er für die byzantinischen ἦχοι zu Grunde legt (2, 3. 4; 3, 4. 5) verschieden ist, wird zwar nicht von ihm gesagt, ergibt sich aber mit Evidenz aus der im Folgenden excerpirten Stelle 2, 4 p. 405.

Von diesem seinem διαπασῶν-Systeme sagt Bryen. 2, 3: Die ὑπάτη ὑπάτων desselben (*A*) ist die hypodorische Hypate, die παρυπάτη ὑπάτων (*H*) ist die hypophrygische Hypate, die λιχανὸς ὑπάτων (*c*) die hypolydische Hypate, die μέση (*d*) die dorische oder hypomixolydische Hypate, die παρυπάτη μέσων (*e*) die phrygische oder hypohypermixolydische Hypate, die λιχανὸς μέσων (*f*) die lydische Hypate, die μέση (*g*) die mixolydische Hypate, die παραμέση (*a*) die hypermixolydische Hypate. Analog der Hypate wird auch die Mese, Nete und die Proslambanomene eines jeden ἦχος bestimmt. Dann heisst es 2, 4: das Hypophrygische (d. h. seine Proslambanomene oder Nete) liegt einen τόνος unter dem Hypodorischen, einen τόνος über dem Hypolydischen, ein τριημιτόνιον über dem Dorischen, ein διὰ τεςςάρων über dem Phrygischen, ein διὰ πέντε über dem Lydischen, einen τετράτονος über dem Mixolydischen, einen πεντάτονος über dem Hypermixolydischen; und ebenso wird auch für die übrigen ἦχοι ihr Abstand von einem jeden ἦχος angegeben, so dass hierdurch auch zwischen den einzelnen Tönen eines jeden ἦχος und des zu Grunde gelegten Doppeloctavsystems die Intervalle auf's genaueste bestimmt sind. Es drängt sich die Frage auf, woher die Verschiedenheit zwischen dem alten und dem von den Byzantinern construirten Doppeloctav-System und zwischen der alten und der byzantinischen Benennung der Octavengattungen. Doch lässt sich dieselbe erst bei der Darstellung der Transpositionsscalen hinlänglich beantworten und muss bis zu Ende des folgendenden Capitels unerledigt bleiben. Hier nur die vorläufige, späterhin zu rechtfertigende Bemerkung, dass die Herbeiziehung eines Doppeloctav-Systems mit den Namen προςλαμβανομένη, ὑπάτη ὑπάτων, παρυπάτη ὑπάτων, λιχανὸς ὑπάτων u. s. w. und die Bezeichnung der ἦχοι mit den Namen Mixolydisch, Lydisch, Phrygisch, Dorisch, Hypolydisch u. s. w. erst die That eines gelehrten Recurrirens auf die schon längst der Praxis entschwundene Tradition der Aristoxeneer und des Ptolemaeus ist. Schon Aristides und seine Genossen reden von der Bezeichnung der Octavengattungen „Mixolydisch, Lydisch, Phrygisch, Dorisch" u. s. w. als von etwas der Vergangenheit angehörigem (S. 85); die damals vulgäre Bezeichnung ist „erste, zweite, dritte, vierte Octavengattung" u. s. w., wobei in der Zählung von der Tiefe nach der Höhe zu fortgeschritten wird. Auch die Praxis der nachfolgenden Zeit bezeichnete die Octavengattungen oder ἦχοι durch Zah-

len; aber sie zählte abwärts von der Höhe nach der Tiefe zu und machte die sich so ergebende fünfte und sechste Octavengattung zum πλάγιος πρῶτος und πλάγιος δεύτερος und die siebente und letzte zum ἦχος βαρύς. Wir dürfen annehmen, dass zur Zeit Gregors des Grossen diese Umwandlung in der Zählung der Tonarten bereits stattgefunden hatte.

Wenn für diejenige Octavengattung, welche ehemals die Dorische hiess, die Namen Ὑπάτη, Μέση u. s. w. in der bei den Byzantinern üblichen Weise verwandt werden, so hat dies weiter nichts auffallendes; denn auch schon in alter Zeit führte in jener Octavengattung der Ton *e* den Namen Ὑπάτη, der Ton *a* den Namen Μέση u. s. w. Aber wie kommt es, dass auch in jedem anderen ἦχος der zweite Ton als Ὑπάτη, der fünfte als Μέση bezeichnet wird? Die Schriften der Aristoxeneer wissen nichts von einer solchen Nomenclatur; dennoch aber ist dies keine erst von den Byzantinern erfundene Onomasie, sondern die Festhaltung einer nachweislich zur Zeit des Ptolemaeus in der Praxis der damaligen Kitharoden und Lyroden angewandten Terminologie. Sie ist mit einem Worte weiter nichts als die im Laufe der Jahrhunderte etwas modificirte Nomenclatur der Töne, deren sich Ptolemaeus überall, wenn er auf praktische Musik zu reden kommt, durchgehends bedient und im Gegensatze zu der von ihm sogenannten dynamischen Benennungsweise des Aristoxenus und der Aristoxeneer als die thetische Onomasie bezeichnet. Da indess diese thetische Onomasie erst im Zusammenhange mit den Transpositionsscalen sich in einer leicht verständlichen Weise erläutern lassen wird, so möge die Auseinandersetzung dieser ebenso interessanten wie von der vulgären d. i. der Aristoxenischen Theorie abweichenden Nomenclatur der praktischen Musiker aus der Zeit des zweiten Jahrhunderts des römischen Kaiserreichs bis auf das folgende Capitel verschoben werden (S. 352 ff.). Wir schliessen diese Darstellung mit einer Uebersicht derjenigen Abschnitte (τμήματα) der Bryennianischen Harmonik, welche der Musik der νεώτεροι τῶν μελοποιῶν gewidmet sind.

Βιβλίου β΄ τμῆμα γ΄

Περὶ τοῦ ὑπὸ ποίων χορδῶν τοῦ πεντεκαιδεκαχόρδου ὀργάνου ἕκαστος τῶν ἐξαιρέτων τε καὶ γνωρίμων ὀκτὼ τόνων περιέχεται (p. 405—408).

Βιβλίου β' τμῆμα δ'.

Περὶ τοῦ πόςῳ διαςτήματι τῆς φωνῆς ἐςτιν ἕκαςτος τῶν ὀκτὼ τόνων ἑκάςτου ὀξύτερος ἢ βαρύτερος (p. 408—410).

Βιβλίου γ' τμῆμα δ'.

Περὶ τῶν ὀκτὼ τῆς μελῳδίας εἰδῶν (p. 481—484: die Namen ἦχος πρῶτος, ἦχος πλάγιος πρῶτος u. s. w., der Tonumfang eines jeden ἦχος, die μεταβολή in einen anderen ἦχος, die παραφθορά des ἦχος).

Βιβλίου γ' τμῆμα ς',

Περὶ τῆς προλήψεως τε καὶ προκρούςεως τῶν τῆς μελῳδίας εἰδῶν καὶ τῆς θεωρουμένης ἐν αὐτοῖς κοινωνίας τε καὶ διαφορᾶς (p. 485—487. Am Ende dieses Abschnittes die Klassification der τέλεια und ἀτελῆ μελῳδίας εἰδῶν).

diatonischen Instrumental-Noten.

2. ἀνεστραμμένον. 3. ἀπεστραμμένον. 1. ὀρθόν. 2. ἀνεστραμμένον. 3. ἀπεστραμμένον. 1. ὀρθόν. 2. ἀνεστραμμένον. 3. ἀπεστραμμένον. 1. ὀρθόν. 2. ἀνεστραμμένον. 3. ἀπεστραμμ. 1. ὀρθόν. 2. ἀνεστραμμένον. 3. ἀπεστραμμ.

ie diatonischen Sing-Noten.

n Sternchen * versehenen Noten his und eis kommen
er diatonischen Musik nicht vor.

Drittes Capitel.

Die Transpositionsscalen und die Semantik der diatonischen Musik.

§ 28.

Uebersicht.

In der Mannigfaltigkeit der **Transpositionsscalen** (S. 266) stand die griechische Musik mit der allerneuesten fast auf gleicher Stufe, obgleich sie dieselben in einer von der unsrigen ziemlich abweichenden Weise verwandte und namentlich mit dem vielfachen und raschen Wechsel der Transpositionsscalen in ein und demselben musikalischen Satze, an den unser Ohr gewöhnt ist (dem Moduliren), unbekannt war. Die Griechen liessen zwar in einem und demselben Satze einen häufigen Wechsel der Octavengattungen eintreten, indem sie die verschiedenen Perioden desselben bald dorisch, bald äolisch, bald iastisch, bald mixolydisch schliessen liessen u. s. w., wie wir aus den erhaltenen Musikresten ersehen können, aber bewahrten dabei gewöhnlich dieselbe Transpositionsstufe, also ähnlich wie wenn wir Cdur und Amoll, oder Esdur und Cmoll u. s. w. wechseln lassen. Sie kannten zwar auch einen Wechsel der Transpositionsstufen, aber es war dies für dasselbe Stück, wie es scheint, meist nur ein Wechsel von zwei benachbarten Transpositionsscalen des Quintencirkels, der auf der gleichzeitigen Anwendung des diazenktischen und Synemmenon-Systems beruhte (S. 306).

In der ältern Zeit bediente man sich der ♭-Scalen, von der Scala ohne Vorzeichen an bis zur Scala mit 5 oder 6 ♭. Die grösste Mannigfaltigkeit stand hier der orchestischen Musik oder dem Chorgesange zu Gebote; die Kitharodik und Auletik ging höchstens bis zur Scala mit 2 oder 3, auch wohl mit 4 ♭. Ein Grund dieses Unterschiedes mag darin gelegen haben, dass innerhalb der

Orchestik wiederum die einzelnen lyrischen und dramatischen Gattungen durch verschiedenen Gebrauch der Scalen auseinandertraten, doch lässt sich über das letztere aus unseren Quellen nichts mehr ermitteln. Der Musiker, welcher die bis dahin üblichen Transpositionsscalen in ein System brachte, ist der alte Pythokleides, Agathokles' Lehrer, und späterhin Lamprokles, der Zeitgenosse des Aeschylus und Pindar und in seinen Jugendjahren ein wenn auch nicht gleichzeitiger Mitschüler des letzteren bei Agathokles. Damals gab es fünf Transpositionsscalen. Vielleicht ist es Damon, der Schüler des Lamprokles, welcher diese Pentas zu einer Heptas von Scalen erweiterte.

Der Gebrauch von Kreuz-Tonarten in der griechischen Musik verdankt den Neuerungen der Kitharoden zur Zeit des peloponnesischen Krieges sein Dasein; er drang von ihnen auch zu den Auleten, die orchestische Musik dagegen hat sich desselben in treuer Bewahrung der alten Kunstnormen consequent enthalten. Aber auch jene Kitharoden und Auleten gebrauchten neben den älteren ♭-Tonarten nur Tonarten mit 1 oder 2 Kreuzen, weiter ging ihre Neuerung nicht und selbst die Tonart mit Einem Kreuz wollte man sich nicht überall, z. B. nicht in Argos, gefallen lassen; auch der Theoretiker Heraklides Ponticus kämpft gegen sie an. Aristoxenus indess, so sehr er auch sonst den Neuerungen der späteren Zeit abhold, ist umsichtig genug, diese neueren Tonarten in ihrer Berechtigung anzuerkennen; ja er stellt ein neues umfassendes System der Transpositionsscalen auf, in welchem er den sämmtlichen Scalen des Quintencirkels vom Standpuncte der gleichschwebenden Temperatur aus Rechnung trägt und selbst den Tonarten mit 3, 4, 5 Kreuzen, obgleich sie keine eigentlich praktische Bedeutung hatten und auch niemals erlangt haben, ihre Stelle anweist. Was in der späteren Zeit an diesem System geneuert wurde, ist von untergeordneter Bedeutung und braucht in dieser allgemeinen Uebersicht über die Geschichte der Transpositionsscalen, die ich hier gegeben und im Folgenden näher zu begründen habe, nicht erwähnt zu werden.

Der Mannigfaltigkeit der Transpositionsscalen entspricht bei den Griechen ein sehr ausgebildetes **Notensystem**. Aristoxenus sagt in der Einleitung seiner harmonischen Stoicheia p. 39, dass die Semantik oder Notenkunde nicht zur streng wissenschaftlichen Betrachtung der Musik gehöre. Darin hat er Recht — ebenso wenig gehört die Buchstabenkunde in eine eigentliche Sprachwissenschaft.

Da wir aber in unserer Kenntniss der griechischen Musik nur auf die alleruntersten Elemente beschränkt sind, so müssen wir den Musikern der römischen Kaiserzeit sehr dankbar sein, dass sie in ihren Compendien die Semantik so ausführlich dargestellt haben, Alypius; Gaudentius p. 22; Boethius 4, 2; 3, 14; Aristid. p. 15. 22. 25. 111; Bacchius; Porphyr. ad Ptol. 343. 349. 352. Die antike Semantik lässt sich hieraus mit voller Sicherheit reconstruiren. Dass sie viel älter als Aristoxenus ist, steht fest. Denn aus der Polemik, welche dieser gegen seine Vorgänger führt, wissen wir nicht nur, dass die sog. alten Harmoniker in ihren kleinen Lehrbüchern hauptsächlich die Notenkunde im Auge hatten (S. 29), sondern können auch in die Eigenthümlichkeit ihrer Notenalphabete noch einen ziemlich klaren Blick gewinnen. Ueber die Harmoniker hinaus aber können wir die antike Semantik nicht mehr an der Hand directer Nachrichten verfolgen. Man hat aus einer Stelle des Heraklides Ponticus bei Plutarch de mus. 3 (und Clem. Alex. strom. 1, 308) gefolgert, dass bereits dem Terpander die Notirung der Melodieen bekannt gewesen sei. Dort lesen wir nämlich: τὸν Τέρπανδρον ἔφη, κιθαρῳδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὁμήρου μέλη περιτιθέντα ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν. Das heisst auf deutsch: Terpander hat seinen eigenen und Homers Gedichten Melodieen hinzugefügt und an den Agonen gesungen, — aber von Noten ist hier gar keine Rede; das musste σημεῖα, aber nicht μέλη heissen, und aus dem Vorhandensein von Melodieen und agonistischem Gesange darf man noch nicht auf das Vorhandensein von Noten schliessen, so wenig wie für die älteste Poesie auf Buchstaben und Schrift. Ausserdem hat man in Pythagoras den Erfinder der Noten zu erblicken geglaubt nach Aristid. p. 28: Πυθαγόρου τῶν στοιχείων ὅλων ἐκθέσεις τῶν τε τρόπων κατὰ τὰ τρία γένη. Doch kann diese Angabe, welche die Diagrammata der 15 Transpositionsscalen, von denen einige sogar später sind als Aristoxenus, dem Pythagoras zuschreibt, unmöglich Autorität sein. Wir wiederholen, dass die Angaben des Aristoxenus über die Semantik der alten Harmoniker das früheste directe Zeugniss sind. Doch gewährt die Notenschrift selber manchen Anhaltpunct, auf welchen gestützt wir auch ohne eine ausdrückliche Tradition die Geschichte der Notenerfindung ziemlich genau verfolgen können.

Wir werden die Transpositionsscalen und die Noten-Systeme

zunächst für diejenige Periode der griechischen Musikgeschichte behandeln, in welcher sie zur reichsten Entwicklung gelangt sind. Es ist dies die von Aristoxenus an datirende alexandrinische und die Kaiserzeit. Erst dann werden wir uns der früheren Periode (der Zeit des altklassischen Griechenthums) zuwenden. Diesem zweiten Theile unserer Darstellung muss es vorbehalten bleiben, zugleich die historischen Gründe für diejenigen Thatsachen nachzuholen, die wir im ersten Theile eben nur als Thatsachen hinzustellen haben, wenn wir nicht dem Leser das Verständniss erschweren wollen.

§ 29.

Die griechischen Noten.

Die Griechen haben im ganzen 67 Noten (σημεῖα), von denen indess 4 keine praktische Anwendbarkeit haben*); dazu kommen noch 4 Noten, welche von den Spätern bloss der Theorie zu Liebe aufgebracht sind, Aristid. p. 28, Bellerm. Anonym. p. 8. Jede Note erscheint aber in einer doppelten Form, die eine für den Gesang, die andere für die Instrumente — also 67 Gesang- und 67 Instrumental-Noten. In den uns überlieferten Notenscalen steht die Instrumentalnote entweder unterhalb der gleichbedeutenden Singnote, oder sie ist zur rechten Hand hinter die Gesangnote geschrieben. Aristid. 26: τοῖς μὲν κάτω τὰ κῶλα καὶ τὰ ἐν ταῖς ᾠδαῖς μεσαυλικὰ ἢ ψιλὰ κρούματα, τοῖς δ' ἄνω τὰς ᾠδὰς χαρακτηρίζομεν. Gaudent. 23: ἔθεσαν δὲ διπλᾶ καθ' ἕκαστον στίχον τὰ σημεῖα ὧν τὸ μὲν ἄνω τὴν λέξιν ἀποσημαίνει, τὸ δὲ κάτω τὴν κροῦσιν. Boeth. 4, 3. Von den Musikresten, welche auf uns gekommen, sind die 3 Hymnen aus der Zeit Hadrians mit Gesangnoten bezeichnet, die kleinen Instrumentalstücke des Anonymus mit Instrumentalnoten. In der pindarischen Ode, wo wir lediglich Gesangnoten erwarten sollten, ist die Melodie von Vers 1. 2. 3 mit Gesangnoten, die von Vers 4. 5 mit Instrumentalnoten geschrieben.

Uns sind sämmtliche Zeichen der beiden Notenalphabete genau bekannt. Sie sind auf der Tabelle S. 326 u. 327 enthalten mit sammt der Beschreibung, welche Alypius (resp. Gaudentius

*) Nämlich diejenigen Noten des Verzeichnisses S. 33. 34, hinter welchen keine die Form des Zeichens bestimmende Angabe steht.

und Boethius) den Zeichen hinzufügen. Die erste Columne von oben nach unten enthält die Gesangnoten, die zweite Columne die jedesmal entsprechenden Instrumentalnoten. Ueber den relativen Werth der Noten gehen uns die Berichte der Alten hinreichenden Aufschluss, d. h. wir wissen, um welches Intervall die durch die einzelnen Noten bezeichneten Töne auseinander liegen. Dies ergibt sich nämlich theils aus den Verzeichnissen der Transpositionsscalen, wo für sämmtliche Töne einer jeden Scala vom Proslambanomenos bis zur Nete hyperbolaion die ihn bezeichnende Gesang- und Instrumentalnote hinzugefügt ist, theils erhellt es aus den bei Aristides p. 27 und theilweise bei Gaudentius p. 23. 24 verzeichneten διαγράμματα τῶν σημείων κατὰ τόνον und καθ' ἡμιτόνιον, die uns über sämmtliche Noten, welche um ein Ganzton- oder ein Halbton-Intervall von einander entfernt liegende Töne bezeichnen, Auskunft ertheilen. Ich habe diese letzteren Angaben in soweit in das S. 326 folgende Verzeichniss mit aufgenommen, als ich die nach den Angaben der Musiker um einen Halbton auseinander liegenden Noten mit einem dickeren Bogen, die einen Ganzton auseinander liegenden durch einen schwächeren Bogen mit einander verbunden habe.

Wir kennen aber nicht bloss den uns überlieferten relativen Werth der griechischen Noten, sondern wir wissen auch genau, in welcher Weise sie unseren modernen Noten entsprechen. Die höchste griechische Note entspricht unserem zweigestrichenen $\bar{\bar{g}}$ die um einen Ganzton tiefere unserem zweigestriechenen $\bar{\bar{f}}$ u. s. f. Wodurch sich dies hat ermitteln lassen, wird sich weiterhin zeigen.

Eine leichte Uebersicht über die griechischen Noten gewährt die am Anfange dieses Cap. S. 321 eingefügte Tabelle. Ich bitte den Leser, dieselbe aufzuschlagen und für dieses ganze dritte Capitel aufgeschlagen vor Augen zu behalten. Die antiken Noten, zuerst die Instrumentalnoten und dann ebenso die Singnoten, sind hier innerhalb unseres Fünfliniensystems mit dem Discant- und Bass-Schlüssel gesetzt. Eine jede griechische Note hat den Werth, welchen die an derselben Stelle des Fünfliniensystems stehende, resp. mit denselben Vorzeichen versehene moderne Note haben würde. So hat in der obersten Reihe der Instrumentalnoten (mit dem Discant-Schlüssel) die erste Note ܩ (zwischen der zweiten und dritten Linie) den Werth unseres *a*; die zweite Note ɣ (auf der dritten Linie mit dem Vorzeichen *b*) hat den Werth unseres *b*; denselben Werth hat auch die dritte Note ɥ (auf derselben drit-

Ʋ′	$\bar{\bar{g}}$	Z′	ω τετράγωνον	καὶ ζῆτα
Α′		⅄′	ἄλφα	- βαρεῖα
Β′		/′		
Γ′	*f*	Ν′	γάμμα	- νῦ
Δ′		⊐′		
Ε′		⊔′		
Ζ′	$\bar{\bar{e}}$	⊏′	ζῆτα	- πῖ πλάγιον
Η′		>′	ἦτα	- λάμβδα πλάγιον ἀπεστραμμένον
Θ′		V′	θῆτα	- λάμβδα ἀνεστραμμένον
Ι′	$\bar{\bar{d}}$	<′	ἰῶτα	- λάμβδα
Κ′		∆′	κάππα	- ἡμίδελτα καθειλκυσμένον
Λ′		⊲′	λάμβδα	- ἡμίδελτα ὕπτιον
Μ′	$\bar{c}$	⅂′	μῦ	- πῖ καθειλκυσμένον
Ν′		ꓘ′	νῦ	- κάππα ἀπεστραμμένον
Ξ		⋊′	ξῖ	- κάππα ἀνεστραμμένον
Ο′	$\bar{h}$	Κ′	οὖ	- κάππα
⊥		⅄	ταῦ ἀνεστραμμένον . . .	- ἡμίαλφα δεξιὸν ἄνω νεῦον
⅄		ⱶ	ῦ κάτω νεῦον	- ἡμίαλφα ἀριστερὸν ἄνω νεῦον
⊢	$\bar{a}$	Ч	φῖ πλάγιον	- ἦτα ἀμελητικὸν καθειλκυσμένον
✱		⅄	χῖ διεφθορός	- ἡμίαλφα ἀριστερὸν κάτω νεῦον
⅄		λ	ψῖ κάτω νεῦον	- ἡμίαλφα δεξιὸν κάτω νεῦον
Ʋ	$\bar{g}$	Ζ	ὦ τετράγωνον	- ζῆτα
Α		\	ἄλφα	- βαρεῖα
Β		/	βῆτα	- ὀξεῖα
Γ	$\bar{f}$	Ν	γάμμα	- νῦ
Δ		⊐	δέλτα	- πῖ πλάγιον ἀπεστραμμένον
Ε		⊔	εἶ τετράγωνον	- πῖ ἀνεστραμμένον
Ζ	$\bar{e}$	⊏	ζῆτα	- πῖ πλάγιον
Η		>	ἦτα	- λάμβδα πλάγιον ἀπεστραμμένον
Θ		V	θῆτα	- λάμβδα ἀνεστραμμένον
Ι	$\bar{d}$	<	ἰῶτα	- λάμβδα πλάγιον
Κ		∆	κάππα	- ἡμίδελτα καθειλκυσμένον
Λ		⊲	λάμβδα	- ἡμίδελτα ὕπτιον
Μ	$\bar{c}$	⅂	μῦ	- πῖ καθειλκυσμένον
Ν		ꓘ	νῦ	- κάππα ἀπεστραμμένον
Ξ		⋊	ξῖ	- κάππα ἀνεστραμμένον
Ο	*h*	Κ	οὖ	- κάππα
Π		Ͻ	πῖ	- σίγμα ἀπεστραμμένον
Ρ		∪	ῥῶ	- σίγμα ἀνεστραμμένον
C	*a*	C	σίγμα	- σίγμα
Τ		ꟻ	ταῦ	- δίγαμμα ἀπεστραμμένον
Υ		Ⅎ	ῦ	- δίγαμμα ἀνεστραμμένον
Φ	*g*	F	φῖ	- δίγαμμα
Χ		Ⴗ	χῖ	- ἡμίμυ δεξιὸν
Ψ		ʅ	ψῖ	- ἡμίμυ ὕπτιον
Ω	*f*	ꟽ	ὦ	- ἡμίμυ

ἐπὶ τὴν ὀξύτητα

∀		⊨	ἄλφα ἀνεστραμμένον	καὶ δίγαμμα ἀνεστραμμένον[1])
ʀ		L	βῆτα ἐλλειπές	γάμμα ἀνεστραμμένον
⅂	*e*	Γ	γάμμα ἀπεστραμμένον	γάμμα ὀρθόν
∇		⊣	δέλτα ἀνεστραμμένον	ταῦ πλάγιον ἀπεστραμμένον
F		⊥	δίγαμμα	ταῦ ἀνεστραμμένον
Z	*d*	⊢	ζῆτα ἐλλειπές	ταῦ πλάγιον
⊢		E	ἦτα ἐλλειπές	εἶ τετράγωνον ἀπεστραμμένον
⋒		ш	ἡμίθητα	εἶ τετράγωνον ὕπτιον
—	*c*	E	ἰῶτα πλάγιον	εἶ τετράγωνον
≍		⊣	κάππα ἀνεστραμμένον	ἦτα ἐλλειπές ἀπεστραμμένον
V		⊥	λάμβδα ἀνεστραμμένον	ἦτα ἐλλειπές πλάγιον
W	*H*	⊢	μῦ ἀνεστραμμένον	ἦτα ἐλλειπές
ч		Ħ	ἀντίνυ	πῖ διπλοῦν
⩊		⊔	ξῖ διπλοῦν ἀνεστραμμέν.	πῖ διπλοῦν ἀνεστραμ.
⫯	*A*	H	ου κάτω γραμμὴν ἔχον	ἦτα
U		Ɜ	πῖ ἀνεστράμμένον	ϲίγμα διπλοῦν ἀπεστρ.
b		ш	ῥῶ ἀνεστραμμένον	ϲίγμα διπλοῦν ἀνεστρ.
Ɜ	*G*	Ɛ	ϲίγμα διπλοῦν ἀπεστραμ.	ϲίγμα διπλοῦν
⊣		T	ταῦ πλάγιον	ταῦ ὀρθόν
⅃		Ɛ-	[2])	
ɑ	*F*	ɑ	ἡμίφι πλάγιον ἀπεστραμ.	ἡμίφι πλάγιον

1) Statt des Zeichens ⊨ gibt Aristides ⅂, ohne Zweifel das Richtige.
2) Gaudentius sieht darin ein πλάγιον γάμμα ἀνεστραμμένον καὶ γάμμα πλάγιον — was sicherlich unrichtig ist.

ten Linie und mit demselben Vorzeichen), die vierte Note ⋎ (zwischen der zweiten und dritten Linie mit dem Vorzeichen ♯) hat den Werth unseres $\overline{ais}$.

Die Tabelle gibt ohne weiteres die vollständige Anweisung, innerhalb des auf ihr gegebenen Tonumfanges vom grossen *F* bis zum zweigestrichenen $\overline{\overline{g}}$ einen jeden Ton der 13 diatonischen Transpositionsscalen von 7 ♭ bis zu 5 ♯ nach griechischer Weise richtig zu notiren, so wie man folgende dabei einzuhaltende Regel festhält:

kommen auf der Tabelle für ein und denselben Ton 2 verschiedene Zeichen vor z. B. in der zweiten Reihe der Instrumentalnoten: ᴗ und ɔ für *b*, ≍ und ⊓ für $\overline{c}$, V und > für $\overline{es}$, ⊔ und ᴺ für *f*, λ und ⋌ für $\overline{as}$ (und analog in allen übrigen Octaven), so wird von diesen beiden verschiedenen Zeichen das jedesmalige erstere (ᴗ, ≍, V, ⊔, λ) für einen solchen Ton gebraucht, welcher von dem unmittelbar tiefer liegenden Tone seiner (diatonischen) Scala um ein Halbton-

Intervall entfernt ist; das jedesmalige zweite Zeichen (ↄ, ᒣ, >, N, ⋌) dagegen wird zur Notirung eines solchen Tones verwandt, welcher von dem unmittelbar tiefer liegenden Tone seiner (diatonischen) Scala um ein Ganzton-Intervall entfernt ist.

Ich habe also z. B. das *c* und *f* in einer Transpositionsscala ohne Vorzeichen durch ⊻ und ⊔, dagegen in einer Transpositionsscala mit 2 ♭ durch ᒣ und N zu notiren:

	Halbton			Halbton			
a	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
C	K	⊻	<	⊏	⊔	Z	Ч

		Ganzton			Ganzton		
g	*a*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*
Ϝ	C	∪	ᒣ	<	V	N	Z

Ueber Form und Bedeutung der griechischen Notenzeichen mögen hier zunächst folgende Bemerkungen ihre Stelle finden.

1. Zu den Sing-Noten sind die 24 Buchstaben des neuionischen Alphabetes verwandt, welches das alte Ϝ ausgeworfen und am Schlusse die Buchstaben Χ Φ Ψ Ω hinzugefügt hatte und nachdem es auch im griechischen Mutterlande hier und dort bereits im Privatgebrauche statt der altgriechischen Localalphabete recipirt worden war, seit Eukleides' Archontate für Athen officielle Geltung erhielt und von da an die alten Localalphabete überall verdrängte. Die Mitte der Singnoten-Scala von *f* bis $\overline{fis}$ zeigt die 24 Buchstaben dieses Alphabetes in ungeänderter Gestalt, oberhalb $\overline{fis}$ aber und unterhalb *f* sind dieselben zur Unterscheidung der verschiedenen Octaven in einer nicht überall sehr principiellen Weise durch Umstellung oder Abkürzung oder durch Zusatz eines diakritischen Striches modificirt, immer aber so, dass die alphabetische Ordnung der Buchstaben eingehalten ist.

2. Zu den Instrumental-Noten sind grösstentheils (von *A* an aufwärts) die Buchstaben eines altgriechischen Local-Alphabets angewandt, welches noch in die vorsolonische Zeit gehört und von den bis jetzt bekannt gewordenen alten Local-Alphabeten dem dorischen von Argos am nächsten steht. Ueberliefert sind uns diese Notenzeichen zwar erst von den Musikern der Kaiserzeit, aber obgleich sie damals fast ein Jahrtausend lang im Gebrauche gewesen waren und sich in der Länge der Zeit für einzelne Zeichen manche Corruptionen eingeschlichen hatten, so müssen wir doch im allgemeinen sagen, dass die alte ursprüng-

liche Form der Buchstaben mit einer Treue bewahrt ist, die uns unbegreiflich erscheinen könnte, wenn wir nicht wüssten, dass gerade in der Tradition der Kunstschulen eine grosse Zähigkeit in der Bewahrung alter Formen sich geltend machte.

3. In beiden Noten-Alphaheten lassen sich 2 Klassen von Noten unterscheiden, von denen wir die eine die antiken **gestrichenen Noten**, die anderen die **ungestrichenen** nennen können. Die Noten von $\overline{h}$ bis $\overline{\overline{g}}$ sind nämlich sämmtlich sowohl im Instrumental- wie im Sing-Alphabete mit einem oben zur Rechten stehenden diakritischen Striche versehen. Dieser soll eine jede derselben von der eine Octave tiefer stehenden Note unterscheiden, die bis auf den mangelnden Strich mit ihr dasselbe Zeichen hat. Bei Alypius führt eine jede dieser gestrichenen Noten den Zusatz ἐπὶ ὀξύτητα d. h. „nach der Höhe zu“, womit eben die höhere Octave bezeichnet werden soll. Es werden sich diese σημεῖα ἐπὶ ὀξύτητα als die Erweiterung eines ursprünglich nur bis $\overline{\overline{a}}$ gehenden und also nur die ungestrichenen Noten umfassenden Alphabetes herausstellen. In einem nicht edirten Madrider Fragmente, woraus Bellermann Anonym. p. 8 einiges mittheilt, erscheint auch noch ein Ton $\overline{\overline{a}}$ mit den Zeichen ⊢′ und Ⴤ′ (als höhere Octave des ungestrichenen ⊢ und Ⴤ); wir haben diese Note nicht aufgenommen, weil sie nur der Theorie zu Liebe gebildet ist.

4. Beide Notenalphabete unserer Tabelle sind durch verticale die Octaven durchschneidende Linien in 7 Columnen getheilt. Eine jede Columne enthält vier Noten, von denen entweder die letzte und vorletzte oder die erste und zweite bei verschiedener Bedeutung ein und dasselbe Zeichen haben. Es stehen demnach in jeder Columne nur **drei verschiedene** Zeichen.

In den meisten Columnen des Instrumental-Alphabetes zeigt sich ein formeller Zusammenhang der darin befindlichen 3 verschiedenen Zeichen. So z. B. in der Octave von *H* bis *h*:

Ⴙ ⊥ Ⴙ | E Ш Ǝ | ⊢ ⊥ ⊣ | Γ L ⅂ | ⩘ ⩗ Ⴤ | F Ⅎ ꟻ | (◡) | K ⋈ ꓘ

Das erste der jedesmaligen 3 Zeichen ist ein von links nach rechts geschriebener, bisweilen etwas veränderter Buchstabe eines altgriechischen Alphabetes. So ist Ⴙ aus der älteren Form des ἰῶτα, nämlich ⅃, ⩘ aus der älteren Form des μῦ, nämlich Ⴤ hervorgegangen; ⊢ ist altes Zeichen für λάμβδα, F ist Ϝαῦ oder δίγαμμα, C ein halbirtes θῆτα (statt Θ oder ⊕). Vgl. unten. Da diese

Notenbuchstaben die gewöhnliche Stellung haben, nämlich von Links nach Rechts, so werden sie als solche mit dem Namen γράμματα ὀρθά bezeichnet. — Das dritte Zeichen besteht in der umgekehrten Form des ersten (des ὀρθόν); es ist der von der Rechten nach der Linken geschriebene alte Buchstabe, in den Quellen γράμμα ἀπεστραμμένον genannt. — Das mittlere Zeichen besteht in der Umlegung des ὀρθόν, es ist der von unten nach oben geschriebene Buchstabe, wofür die Quellen den Ausdruck γράμμα ἀνεστραμμένον gebrauchen. S. 326. 327.

Diese 3 Namen: γράμμα ὀρθόν, ἀνεστραμμένον und ἀπεστραμμένον dürfen wir als allgemeine Termini technici auch da anwenden, wo sich in einer Columne irgend einer Octave das zweite und dritte Zeichen **nicht** als Umlegung und Umkehrung des ersten Zeichens darstellt, denn es ist hier wenigstens in der höheren oder niedrigeren Octave einer solchen Columne das Princip der Umlegung und Umkehrung stets eingehalten.

Bedeutung der γράμματα ὀρθά, ἀνεστραμμένα und ἀπεστραμμένα. Das γράμμα ὀρθόν hat dieselbe Bedeutung, wie in unserer Musik die weder durch ♯ erhöhte noch durch ♭ erniedrigte Note:

ь ⊥ H	E Ш Ǝ	⊢ ⊥ ⊣	Γ L ⅂	ᴎ ϩ ч	F Ш ꟻ	C ◡ Ɔ	K ⋊ ꓘ
H	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*
ces			*fes*				*ces*

Zugleich dienen aber die γράμματα ὀρθά ь (d. i. *H*) und Γ (d. i. *c*) auch als Zeichen für die Halbtonerniedrigung *ces* und *fes*, mit denen sie bei gleichschwebender Temperatur homoton sind (und daher auf unserem Klaviere dieselbe Taste gemeinsam haben).

Das γράμμα ἀπεστραμμένον bezeichnet sowohl **den** Ton, welcher um ein Halbton-Intervall höher liegt als das zunächst tiefere ὀρθόν, wie auch **den** Ton, welcher um ein Halbton-Intervall tiefer ist als das zunächst höhere ὀρθόν. Jenes ist bei uns der durch ♯ erhöhte Ton, dieses der durch ♭ erniedrigte Ton; beide sind bei der natürlichen Tonstimmung verschieden, bei gleichschwebender Temperatur dagegen einander homoton und werden daher durch dieselbe Klaviertaste hervorgebracht.

H (*His*) *c* *cis* *d* *dis* *e* (*eis*) *f* *fis* *g* *gis* *a* *ais* *h* (*his*)
ь ⊥ (H) | E Ш Ǝ | ⊢ ⊥ ⊣ | Γ L (⅂) | ᴎ ϩ ч | F Ш ꟻ | C ◡ Ɔ | K ⋊ (ꓘ)
H *c* *des* *d* *es* *e* *f* *ges* *g* *as* *a* *b* *h*
ces *fes*

Die von uns eingeklammerte ♯-Erhöhung von *h* und *e* d. i. *his* und *eis* und somit das ἀπεστραμμένον ⊣ und ⅂ mit seinen Octaven kommt nur in den später zu behandelnden enharmonischen und chromatischen, nicht in den diatonischen Scalen vor (denn die ♯-Scalen der Griechen gehen nur von 1 ♯ bis zu 5 ♯, und in diesen kommen nur die Erhöhungen *fis cis gis ais dis*, aber nicht *his* und *eis* vor). — Die Halbton-Erniedrigung von *c* und *f* (*ces* und *fes*) wird wie schon vorher bemerkt, durch das ὀρθὸν ⊢ (d. i. *H*) und Γ (d. i. *e*) ausgedrückt.

Es ist nun eine Eigenthümlichkeit der griechischen Notation, dass das ἀπεστραμμένον zur Bezeichnung eines durch ♭ erniedrigten Tones nur dann gebraucht wird, wenn der unmittelbar tiefere Nachbarton der Scala um ein Ganzton-Intervall von ihm entfernt ist. Ist er von dem unmittelbar tieferen Nachbarton nicht um einen Ganzton, sondern um einen Halbton entfernt, so wird er nicht durch das ἀπεστραμμένον, sondern durch das diesem vorausgehende

γράμμα ἀνεστραμμένον bezeichnet. Also unsere durch ♭ erniedrigten Töne werden im Griechischen entweder durch das ἀπεστραμμένον oder durch das ἀνεστραμμένον ausgedrückt, mit Ausnahme des stets durch das ὀρθόν bezeichnete *fes* und *ces*. Und wie es sich mit der doppelten Notirung der ♭-Töne verhält, so verhält es sich auch mit der Notirung der Töne *c* und *f*. Nur dann, wenn sie von dem unmittelbar tieferen Tone der Scala um einen Ganzton entfernt sind, haben sie zu ihrer Note das ὀρθὸν E und Ͷ, sind sie von dem unmittelbar tieferen Tone der Scala um einen Halbton entfernt, so wird auch für sie das ἀνεστραμμένον angewandt, nämlich das mit ihnen homotone ἀνεστραμμένον von *h* und *e* d. i. ⊥ Z L.

	c	*des*		*es*		*f*	*ges*		*as*		*b*	
⊢ ⊥(⊣)	E ш Ǝ		⊢ ⊥ ⊣		Γ L (⅂)	Ͷ ⅄ Ч		F ɯ Ⅎ		C ᴗ Ɔ		K ⋊ (ꓘ)
H c		*des*	*d es*		*e f*		*ges*	*g as*		*a b*		*h* $\overline{c}$

Mithin werden in einer die Vorzeichnung ♭♭♭ tragenden Scala

$$f \quad \overset{\frac{1}{2}}{\frown}\; g \quad as \;\overset{1}{\frown}\; b \qquad c \;\overset{\frac{1}{2}}{\frown}\; des \;\overset{1}{\frown}\; es \quad f$$

die Töne *b* und *es* durch das ἀπεστραμμένον ausgedrückt (sie sind von dem unmittelbar tieferen Tone der Scala um einen

Ganzton entfernt), die Töne *as* und *des* dagegen durch das ἀνεστραμμένον (sie sind von dem unmittelbar tieferen Tone der Scala um einen Halbton entfernt). In der die Vorzeichnung ♭♭♭♭ tragenden Scala

1 1 1 1
as b ces des es fes ges as

werden nicht blos die Töne *b* und *es* durch das ἀπεστραμμένον bezeichnet, sondern auch die in der vorigen Scala durch das ἀνεστραμμένον bezeichneten Töne *as* und *des*, denn auch diesen Tönen geht unmittelbar ein Ganzton voraus.

Ferner werden in der ersteren Scala (mit ♭♭♭) die Töne *c* und *f* durch das ὀρθόν ausgedrückt (sie sind hier um einen Ganzton von dem unmittelbar tieferen Tone der Scala entfernt); dagegen erhalten sie das ἀνεστραμμένον in denjenigen Scalen, welche ohne Vorzeichnung sind oder Ein ♭ oder Ein ♯ haben, denn hier sind sie von dem nächst tieferen Tone der Scala um einen Halbton entfernt

½ ½
a h c d e f g a

In unseren Quellen ist ausdrücklich gesagt, dass ш und ∃, ⊥ und ⊣, ϡ und ϟ, ш und ∃, ᴗ und ɔ, und ebenso auch ⊥ und ᴇ, ʟ und ᴎ in den diatonischen Scalen „ὁμότονα“ sind*), die beiden Noten bezeichnen also jedesmal genau ein und denselben Ton, aber dennoch muss, je nachdem diesem Tone in der diatonischen Scala, worin er vorkommt, ein Halbton oder Ganzton vorausgeht, das eine oder das andere der beiden Zeichen angewandt werden. Der Grund hierfür ist ein lediglich historischer. Er liegt nämlich, wie sich später ergeben wird, darin, dass die alten Instrumental-Noten zunächst nicht behufs einer Notirung der diatonischen Scala, sondern vielmehr für die unserer heutigen Musik ganz und gar fremden Scalen der Enharmo-

---

*) Gaudentius, der p. 27 eine in den Handschriften nicht ganz erhaltene Tabelle der ὁμότονα überliefert, sagt (sein Original freilich nicht ganz richtig excerpirend): ἔθεντο δὲ καὶ τὰ λεγόμενα ὁμότονα οἷς ἀδιαφόρως ἀντὶ τῶν ἑτέρων ἔξεστι κεχρῆσθαι, καὶ οὐδὲν διοίσει οἱῳδήποτε τῶν πολλῶν μέν, ὁμοτόνων δὲ χρήσασθαι πρὸς σημείωσιν (dies ist unrichtig). Παρέχει δὲ καὶ χρείαν ἄλλην τὰ ὁμότονα· τὰς γὰρ διέσεις ἐν τῷ ἁρμονικῷ καὶ χρωματικῷ γένει διὰ τούτων ἐφεξῆς τιθεμένων σημειοῦνται.

nik und der Chroai erfunden sind. In diesen Scalen wurden leiter-fremde Töne, welche wesentlich auf dem das übermässige Ganzton-Intervall darstellenden Zahlenverhältnisse 6 : 7 beruhen, zugelassen, und zur Bezeichnung dieser leiter-fremden Töne waren die γράμματα ἀνεστραμμένα erfunden, während die ἀπεστραμμένα den in denselben Scalen vorkommenden diatonischen Halbton bezeichneten. Für eine Notirung der diatonischen Scalen machte sich erst später das Bedürfniss geltend; man entsprach demselben dadurch, dass man die Scalen der Enharmonik und der Chroai auch für die diatonischen Scalen anwandte, und zwar so, dass man die Notenzeichen der Enharmonik und der Chroai im wesentlichen beibehielt, aber ihnen als Tönen der diatonischen Scala eine veränderte Bedeutung beilegte. So kommt es denn, dass das ἀνεστραμμένον in der Enharmonik und den Chroai eine andere Bedeutung hat als in der Diatonik, — die erstere Bedeutung ist, wir müssen es wiederholen, die ursprüngliche.

Doch gehen wir wieder auf die Notirung der diatonischen Scalen, wie sie nun einmal als etwas historisch Gegebenes vor uns liegt, zurück. Wo hier zwei verschiedene Notenzeichen homoton sind (z. B. ⊔ und ∃ als Zeichen für *des*), da bezeichnen sie einen Ton, welcher nicht nur in der gleichschwebenden Temperatur, sondern auch nach der natürlichen Tonscala genau derselbe ist. Wo dagegen nur in der natürlichen Tonscala, aber nicht in der gleichschwebenden Temperatur ein Unterschied des Tones besteht, z. B. zwischen *des* und *cis*, da wird ein und dasselbe Notenzeichen (∃) angewandt. Somit ist die antike Notirung der diatonischen Scalen lediglich auf die gleichschwebende Temperatur basirt — man dachte dabei nur an Töne, wie sie auf unserem Klavier vorkommen, ohne sich der erst später durch akustische Experimente aufgefundenen Unterschiede zwischen dem grossen und kleinen natürlichen Halbtone bewusst zu sein. Auch Aristoxenus' scharf geübtes Gehör vernimmt, wie wir S. 69 gesehen, in der Diatonik weder die Töne der natürlichen noch die der Pythagorischen Scala, sondern nur die Töne der gleichschwebenden Temparatur: von den 6 Ganztönen und ebenso auch von den 12 Halbtönen, in welche die Scala zerfällt, ist nach ihm das eine Ganzton-Intervall genau dem anderen Ganzton-Intervalle und ebenso der eine Halbton genau dem anderen gleich, und jeder Ganzton zerfällt in 2 genau gleich grosse Halbtöne.

§ 30.

Die Transpositionsscalen bei Aristoxenus und seinen Nachfolgern in der Kaiserzeit.

Der Terminus technicus für Transpositionsscala ist τόνος oder auch τρόπος. Es ist bereits S. 266 bemerkt, dass τόνος auch zugleich der Ausdruck für die Octavengattungen ist. Dies ist auf den ersten Anblick befremdlich genug. Was aber noch mehr befremdet, ja in Verwunderung setzt, ist die Benennung der einzelnen Transpositionsscalen. Es kehren nämlich für sie fast die sämmtlichen Namen wieder, die wir oben für die einzelnen Octavengattungen fanden: Dorisch, Phrygisch, Hypodorisch, Mixolydisch und später selbst Aeolisch und Iastisch. Diese doppelte Bedeutung desselben Namens hat lange Zeit das Verständniss der Fundamente der griechischen Musik gehindert. Meibom, Wallis und alle die Früheren waren hier meist rathlos. Es ist Böckhs grosses Verdienst, zuerst das Verhältniss der Octavengattungen zu den Transpositionsscalen erkannt zu haben. Doch können wir erst in einem der folgenden §§ auf dies Verhältniss eingehen und müssen uns zunächst lediglich an den Bericht halten, welchen uns die auf Aristoxenus fussenden Musiker der Kaiserzeit über die antiken Transpositionsscalen haben zugehen lassen.

Aristoxenus setzt diejenige Tonstimmung voraus, welche unserer gleichschwebenden Temperatur entspricht d. h. die Octave besteht aus 12 Halbton-Intervallen, von denen das eine stets genau so gross ist wie das andere (also wie auf unserem Klavier). Beginnen wir also mit dem tiefsten Tone *F* eine durch 12 Halbtöne getheilte Octav, so erhalten wir folgende chromatische Scala:

½ ½ ½ ½ ½ ½ ½ ½ ½ ½ ½ ½
F Fis G Gis A Ais H c cis d dis e f
Ges As B des es

Aristoxenus macht einen jeden dieser Töne zum προσλαμβανόμενος eines 15tonigen diazeuktischen Systems und ebenso eines 11tonigen Synemmenon-Systems. So entstehen 13 immer ein Halbton-Intervall auseinander liegende diazeuktische Systeme und ebenso viele Synemmenon-Hendekachorde, welche Aristoxenus als die 13 verschiedenen τόνοι oder Transpositions-Scalen bezeichnet und im einzelnen durch folgende Namen von einander unterscheidet:

1.	*F*	τόνος Ὑποδώριος
2.	*Fis* *Ges*	τόνος Ὑποφρύγιος βαρύτερος
3.	*G*	τόνος Ὑποφρύγιος ὀξύτερος
4.	*Gis* *Ais*	τόνος Ὑπολύδιος βαρύτερος
5.	*A*	τόνος Ὑπολύδιος ὀξύτερος
6.	*Ais* *B*	τόνος Δώριος
7.	*H*	τόνος Φρύγιος βαρύτερος
8.	*c*	τόνος Φρύγιος ὀξύτερος
9.	*cis* *des*	τόνος Λύδιος βαρύτερος
10.	*d*	τόνος Λύδιος ὀξύτερος
11.	*dis* *es*.	τόνος Ὑπερδώριος
12.	*e*	τόνος Ὑπερφρύγιος
13.	*f*	τόνος Ὑπερφρύγιος

Für den 11ten τόνος kommt ausser dem Namen Ὑπερδώριος auch der Name Μιξολύδιος vor, für den 12ten auch der Name Μιξολύδιος ὀξύτερος. Ein älterer bei Ptolemaeus vorkommender Name für den 13. τόνος ist Ὑπερμιξολύδιος. Die Nomenclatur der nach-aristoxenischen Zeit gibt die Zusätze βαρύτερος und ὀξύτερος auf und bezeichnet den 2. τόνος als Ὑποιάστιος, den 4. als Ὑποαιόλιος, den 7. als Ἰάστιος, den 9. als Αἰόλιος, den 12. als Ὑπεριάστιος. Zugleich fügte die spätere Zeit den 13 Aristoxenischen τόνοι noch zwei höhere hinzu, nämlich einen 14. τόνος (in *fis*) unter dem Namen Ὑπεραιόλιος und einen 15. (in *g*) als τόνος Ὑπερλύδιος. Jeder dieser τόνοι kommt wie gesagt sowohl als Systema diezeugmenon von 15 Tönen, wie als Systema synemmenon von 11 Tönen vor. Die sämmtlichen Töne eines jeden der τόνοι sind auf der folgenden Tabelle zugleich mit ihren Vocal- und Instrumental-Noten angegeben, zuerst die 15 Töne des Systema diezeugmenon, sodann die vier letzten Töne des Systema synemmenon (die 7 ersten Töne des Systema synemmenon sind ganz und gar identisch mit den 7 ersten Tönen des Systema diezeugmenon und brauchen daher nicht besonders aufgeführt zu werden).

		Prosl.	hypaton			meson		
1. Hypodorisch.		ь ᴩ *F*	З Ɛ *G*	ь ω *As*	И Я *B*	— E *c*	ω Ш *des*	∇ ⊣ *es*
2. Tief-Hypophrygisch od. Hypoiastisch.		⊣ T *Fis*	U З *Gis*	O H *A*	W h *H*	⊣ Ǝ *cis*	7 Ͱ *d*	⅂ Γ *e*
3. (Hoch-) Hypophrygisch.		З Ɛ *G*	O H *A*	₩ Ħ *B*	— E *c*	7 ⊢ *d*	F ⊥ *es*	Ω ʕ *f*
4. Tief-Hypolydisch od. Hypoäolisch.		U З *Gis*	И Я *Ais*	W h *H*	⊣ Ǝ *cis*	∇ ⊣ *dis*	⅂ Γ *e*	X ʎ *fis*
5. (Hoch-) Hypolydisch.		O H *A*	W h *H*	V ⊥ *c*	7 ⊢ *d*	⅂ Γ *e*	R L *f*	Ƭ F *g*
6. Dorisch.		И Я *B*	— E *c*	ω Ш *des*	∇ ⊣ *es*	Ω ʕ *f*	Ψ ʎ *ges*	T ꟻ *as*
7. Tief-Phrygisch oder Iastisch.		W h *H*	⊣ Ǝ *cis*	7 ⊢ *d*	⅂ Γ *e*	X ʎ *fis*	Ƭ F *g*	C C *a*
8. (Hoch-)Phrygisch.		— E *c*	7 ⊢ *d*	F ⊥ *es*	Ω ʕ *f*	Ƭ F *g*	Y Ⅎ *as*	Π Ͻ *b*
9. Tief-Lydisch oder Aeolisch.		⊣ Ǝ *cis*	∇ ⊣ *dis*	⅂ Γ *e*	X ʎ *fis*	T ꟻ *gis*	C C *a*	O K *h*
10. (Hoch-)Lydisch.		7 ⊢ *d*	⅂ Γ *e*	R L *f*	Ƭ F *g*	C C *a*	P U *b*	M Ꞁ *c̄*
11. Mixolydisch oder Hyperdorisch.		∇ ⊣ *es*	Ω ʕ *f*	Ψ ʎ *ges*	T ꟻ *as*	Π Ͻ *b*	O K *c̄es*	K ⅄ *d̄es*
12. Hoch-Mixolydisch od. Hyperiastisch.		⅂ Γ *e*	X ʎ *fis*	Ƭ F *g*	C C *a*	O K *h*	Ξ ⋝ *c̄*	I < *d̄*
13. Hypermixolydisch od. Hyperphrygisch.		Ω ʕ *f*	Ƭ F *g*	Y Ⅎ *as*	Π Ͻ *b*	M Ꞁ *c̄*	Λ ⊲ *d̄es*	H > *ēs*
14. Hyperäolisch.		X ʎ *fis*	Ƭ ꟻ *gis*	C C *a*	O K *h*	K ⅄ *c̄is*	I < *d̄*	Z ⊏ *ē*
15. Hyperlydisch.		Ƭ F *g*	C C *a*	P U *b*	M Ꞁ *c̄*	I < *d̄*	ʘ V *ēs*	Γ Ɲ *f̄*

Mese.	Param.	diezeugm.			hyperbol.				Mese.	synemmen.		
Ω ᒧ *f*	ϙ F *g*	Υ ш *as*	Π Ɔ *b*	Μ ᒣ *c̄*	Λ ≺ *des*	Η > *es*	Γ Ν *f*	𝄢 ♭♭♭♭♭	Ω ᒧ *f*	Υ ⅄ *ges*	Τ Ⅎ *as*	Π Ɔ *b*
Χ ⅄ *fis*	ϙ Ⅎ *gis*	С С *a*	Ο Κ *h*	Κ ⅄ *cis*	Ι < *d*	Ζ ⊏ *ē*	Α / *fis*	𝄢 ♯♯	Χ ⅄ *fis*	ϙ F *g*	С С *a*	Ο Κ *h*
ϙ F *g*	С С *a*	Ρ ᑌ *b*	Μ ᒣ *c̄*	Ι < *d*	Θ V *es*	Γ Ν *f*	Ʊ Ζ *g*	𝄢 ♭♭♭	ϙ F *g*	Υ ш *as*	Π Ɔ *b*	Μ Π *c*
Τ Ⅎ *gis*	Π Ɔ *ais*	Ο Κ *h*	Κ ⅄ *cis*	Η > *dis*	Ζ ⊏ *ē*	Α / *fis*	Ж ⅄ *gis*	𝄢 ♯♯♯♯♯	Τ Ⅎ *gis*	С С *a*	Ο Κ *h*	Κ ⅄ *cis*
С С *a*	Ο Κ *h*	Ξ ⅹ *ē*	Ι < *d*	Ζ ⊏ *ē*	Ε ⊔ *f*	Ʊ Ζ *g*	⊢ ч *a*	𝄢 ♭	С С *a*	Ρ ᑌ *b*	Μ ᒣ *c̄*	Ι < *d*
Π Ɔ *b*	Μ ᒣ *c̄*	Λ ≺ *des*	Η > *es*	Γ Ν *f*	Β / *ges*	Ж ⅄ *as*	⊥ ⅄ *b*	𝄢 ♭♭♭♭♭♭	Π Ɔ *b*	Ο Κ *ces*	Κ ⅄ *des*	Η > *es*
Ο Κ *h*	Κ ⅄ *cis*	Ι < *d*	Ζ ⊏ *ē*	Α / *fis*	Ʊ Ζ *g*	⊢ ч *a*	Ο′ Κ′ *h*	𝄢 ♯	Ο Κ *h*	Ξ ⅹ *ē*	Ι < *d*	Ζ ⊏ *ē*
Μ ᒣ *c̄*	Ι < *d*	Θ V *es*	Γ Ν *f*	Ʊ Ζ *g*	⅄ λ *as*	⊥ ⅄ *b*	Μ′ ᒣ′ *ē*	𝄢 ♭♭♭♭	Μ ᒣ *c̄*	Λ ≺ *des*	Η > *es*	Γ Ν *f*
Κ ⅄ *cis*	Η > *dis*	Ζ ⊏ *ē*	Α / *fis*	Ж ⅄ *gis*	⊢ ч *a*	Ο′ Κ′ *h*	Κ′ ⅄′ *cis*	𝄢 ♯♯♯	Κ ⅄ *cis*	Ι < *d*	Ζ ⊏ *ē*	Α / *fis*
Ι < *d*	Ζ ⊏ *e*	Ε ⊔ *f*	Ʊ Ζ *g*	⊢ ч *a*	⅄ ⊬ *b*	Μ′ ᒣ′ *c̄*	Ι′ >′ *d*	𝄢 ♭♭	Ι < *d*	Θ V *es*	Γ Ν *f*	Ʊ Ζ *g*
Η > *es*	Γ Ν *f*	Β / *ges*	Ж ⅄ *as*	⊥ ⅄ *b*	Ο′ Κ′ *ces*	Κ′ ⅄′ *des*	Η′ >′ *es*	𝄢 ♭♭♭♭♭♭♭	Η > *es*	Ζ ⊏ *fis*	Α / *ges*	Ж ⅄ *as*
Ζ ⊏ *ē*	Α / *fis*	Ʊ Ζ *g*	⊢ ч *a*	Ο′ Κ′ *h*	Ξ′ ⅹ′ *c*	Ι′ <′ *d*	Ζ′ ⊏′ *e*	𝄢	Ζ ⊏ *ē*	Ε ⊔ *f*	Ʊ Ζ *g*	⊢ ч *a*
Γ Ν *f*	Ʊ F *g*	⅄ ш *as*	⊥ Ɔ *b*	Μ′ ᒣ′ *c̄*	Λ′ ≺′ *des*	Η′ >′ *es*	Γ′ Ν′ *f*	𝄞 ♭♭♭♭	Γ Ν *f*	Β / *ges*	Ж ⅄ *as*	⊥ ⅄ *b*
Α / *fis*	⅄ Ⅎ *gis*	⊢ ч *a*	Ο′ Κ′ *h*	Κ′ ⅄′ *cis*	Ι′ <′ *d*	Ζ′ ⊏′ *e*	Α′ /′ *fis*	𝄞 ♯♯	Α / *fis*	Ʊ Ζ *g*	⊢ ч *a*	Ο′ Κ′ *h*
Ʊ Ζ *g*	⊢ ч *a*	⅄ ⊬ *b*	Μ′ ᒣ′ *c̄*	Ι′ <′ *d*	Θ′ V′ *es*	Γ″ Ν′ *f*	Ʊ′ Ζ′ *g*	𝄞 ♭♭	Ʊ Ζ *g*	⅄ λ *as*	⊥ ⅄ *b*	Μ′ ᒣ′ *c̄*

Die drei höchsten τόνοι sind mit den drei tiefsten identisch, nur dass sie eine Octav höher stehen. So bleiben 12 in Wahrheit verschiedene τόνοι, die wenn wir zunächst blos das Systema diezeugmenon berücksichtigen, den 12 Moll-Transpositionsscalen unserer gleichschwebenden Temperatur entsprechen:

Hypodorisch ist unser durch 4 ♭ bezeichnetes *F*-moll für den Umfang zweier Octaven von *F* bis $\overline{f}$ (Hypermixolydisch oder Hyperphrygisch ist dasselbe *f*-moll von *f* bis $\overline{f}$.

Tief-Hypophrygisch ist unser durch 3 ♯ bezeichnetes *Fis*-moll von *Fis* bis $\overline{fis}$ (Hyperäolisch dassalbe *fis*-moll von *fis* bis $\overline{\overline{fis}}$) u. s. w.

Da bei der zu Grunde liegenden gleichschwebenden Temperatur *Fis* und *Ges*, *Gis* und *As*, *Ais* und *B* u. s. w. homoton sind, so könnte man das Tief-Hypophrygische auch *Ges*-moll (statt *Fis*-moll), das Tief-Hypolydische auch *As*-moll (statt *Gis*-moll), das Dorische auch *Ais*-moll (statt *B*-moll) nennen. Aber mit Rücksicht auf die antike Notirung der Transpositionsscalen würde, wie sich gleich zeigen wird, eine solche Auffassung unrichtig sein, und man muss es daher bei der oben gegebenen Uebersetzung der alten Transpositionsscalen in die modernen bewenden lassen.

Was nämlich die antike Notirung betrifft, so haben wir 3 Klassen von Transpositionsscalen zu unterscheiden.

a) Die Scalen mit zwei bis fünf ♯.

Hier entspricht die antike Notirung völlig und durchaus der modernen:

Hypoäolisch ♯♯♯♯♯

1	2	3	4	5	6	7	8
ꟻ	Ↄ	K	Δ	>	⊏	\	λ
ᗺ	Ħ	h	Ǝ	⊣	Γ	Ч	
Gis	*Ais*	*h*	*cis*	*dis*	*e*	*fis*	

Hypoiastisch ♯♯♯

1	2	3	4	5	6	7	8
Ч	ꟻ	C	K	Δ	<	⊏	\
T	ᗺ	H	h	Ǝ	⊢	Γ	
Fis	*Gis*	*A*	*H*	*cis*	*d*	*e*	

Aeolisch ♯♯♯♯

1	2	3	4	5	6	7	8
Δ	>	⊏	\	λ	Ν	K′	Δ′
Ǝ	⊣	Γ	Ч	ꟻ	C	K	
cis	*dis*	*e*	*fis*	*gis*	*a*	*h*	

Iastisch ♯♯

1	2	3	4	5	6	7	8
K	Δ	<	⊏	\	Z	Ν	K′
h	Ǝ	⊢	Γ	Ч	F	C	
H	*cis*	*d*	*e*	*fis*	*g*	*a*	

Unser *Gis*-moll hat 5 Kreuz-Erhöhungen: auf der 1., 2., 4., 5., 7. Stufe der Scala. An denselben 5 Stellen hat das Hypoäolische ἀπεστραμμένα, das ἀπεστραμμένον aber bezeichnet die Erhöhung um einen Halbton, also eine Kreuzerhöhung.

Unser *cis*-moll hat 4 Kreuz-Erhöhungen: auf der 1., 2., 4., 5. Stufe. An denselben 4 Stellen hat das Aeolische ἀπεστραμμένα.

Unser *Fis*-moll hat 3 Kreuz-Erhöhungen: auf der 1., 2., 5. Stufe. An denselben 3 Stellen hat das Hypoiastische ἀπεστραμμένα.

Unser *h*-moll hat 2 Kreuz-Erhöhungen: an 2. und 5. Stelle. An denselben 2 Stellen hat das Iastische ἀπεστραμμένα.

Es kann also das mit ɜ beginnende hypoäolische Systema diezeugmenon keine andere Scala sein, als *Gis*-moll u. s. w. Es ist dies ein Beweis, dass der Ton ɜ nothwendig ein *gis* sein muss u. s. w.

b) Die Scalen mit zwei bis fünf ♭.

Während in den ♯-Scalen blos γράμματα ὀρθά und ἀπεστραμμένα vorkommen, erscheint in den ♭-Scalen auch noch die dritte Klasse, nämlich die ἀνεστραμμένα. In den Chroai und in der Enharmonik bedeutet das ἀνεστραμμένον einen unserer heutigen Musik fremden zwischen dem ὀρθόν und dem ἀπεστραμμένον in der Mitte liegenden Ton; in der Diatonik, mit der wir es hier ausschliesslich zu thun haben, ist das ἀνεστραμμένον nach dem Berichte der Alten stets mit dem entsprechenden ἀπεστραμμένον homoton. Weshalb in den ♭-Scalen für bestimmte Töne das ἀνεστραμμένον und nicht das ἀπεστραμμένον angewandt wird, dies lässt sich erst bei der Besprechung der Chroai und der Enharmonik angeben. Hier muss es genügen, die für die Notirung der diatonischen ♭-Scalen durchgängig befolgten Regeln hinzustellen:

1. Ist ein Ton von dem unmittelbar tieferen Tone der Scala um ein Halbton-Intervall entfernt, so wird er durch das ἀνεστραμμένον bezeichnet (also jedesmal der 3. und der 6. Ton der folgenden Scalen, d. i. die kleine Terz und die kleine Sexte; wir haben ihn durch einen darunter gesetzten Stern (*) vor den übrigen Tönen hervorgehoben).

2. Ist ein Ton von dem unmittelbar tieferen Tone der Scala

um ein Ganzton-Intervall entfernt, so wird zu seiner Notirung das ὀρθόν oder ἀπεστραμμένον verwandt.

Dorisch ♭♭♭♭♭

1	2	3	4	5	6	7	8
Ɔ	Π	⊲	>	N	/	ʎ	⋌
Ħ	E	Ш	⊣	ᴎ	ʅ	ꟻ	
B	*c*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	
(*Ais*)		(*cis*)	(*dis*)		(*fis*)	(*gis*)	

Phrygisch ♭♭♭

1	2	3	4	5	6	7	8
Π	<	V	N	Z	λ	Ɣ	Π′
E	⊢	⊥	ᴎ	F	Ш	Ɔ	
c	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	
		(*dis*)			(*gis*)	(*ais*)	

Hypodorisch ♭♭♭♭

1	2	3	4	5	6	7	8
ᴎ	F	Ш	Ɔ	Π	⊲	>	N
ᓂ	Ɛ	ω	Ħ	E	Ш	⊣	
F	*G*	*As*	*B*	*c*	*des*	*es*	
		(*Gis*)	(*Ais*)		(*cis*)	(*dis*)	

Hypophrygisch ♭♭

1	2	3	4	5	6	7	8
F	C	ᴗ	Π	‹	V	N	Z
Ɛ	H	Ħ	E	⊢	⊥	F	
G	*A*	*B*	*c*	*d*	*es*	*f*	
		(*Ais*)			(*dis*)		

Der durch ein ἀπεστραμμένον resp. ein ἀνέστραμμένον notirte Ton ist hier nicht als Erhöhung des ihm (in der chromatischen Scala) vorausgehenden Halbtones, sondern als Erniedrigung des ihm (in der chromatischen Scala) folgenden Halbtones zu fassen, die ja bei gleichschwebender Temperatur mit jener Erhöhung homoton ist. Z. B. ⊣ (an 4. Stelle des Dorischen) und ⊥ (an 3. Stelle des Phrygischen) ist kein *dis* d. i. keine Halbton-Erhöhung von ⊢ *d*, sondern ein *es* d. i. die Halbton-Erniedrigung von Γ *c*. Dies festhaltend müssen wir sagen:

Unser *B*-moll hat 5 ♭-Erniedrigungen: an 1., 3., 4., 6., 7. Stelle. An jeder dieser 5 Stellen hat die dorische Transpositionsscala ein ἀπεστραμμένον, resp. ein ἀνεστραμμένον, — sie entspricht daher lediglich unserem *B*-moll, nicht einem *Ais*-moll, welches an allen sieben Stellen, auch an 2. und 5. eine ♭-Erniedrigung hat.

Unser *F*-moll hat 4 ♭-Erniedrigungen: an 2., 3., 6., 7. Stelle. An jeder dieser Stellen hat die hypodorische Transpositionsscala ein ἀπεστραμμένον, resp. ein ἀνεστραμμένον, sie entspricht daher lediglich einem *F*-moll, nicht einem *Gis*-moll.

Ebenso entspricht unserem *c*-moll (mit 3 Erniedrigungen) genau das antike Phrygische, unserem *G*-moll das antike Hypophrygische.

c) Die Scala ohne Vorzeichen, mit Einem ♭, mit Einem ♯.

Sind, wie so eben nachgewiesen, die bisher besprochenen 8 antiken Transposionsscalen mit den ihnen parallel gestellten modernen identisch, so folgt daraus von selber, dass das hypolydische Systema diezengmenon mit unserem *A*-moll (ohne Vorzeichen), das lydische mit unserem *d*-moll (mit Einem ♭) und das hoch-mixolydische oder hyperiastische mit unserem *e*-moll (mit Einem ♯) zusammenfallen muss. Wir sollen demnach erwarten, dass das

Hypolydische (ohne Vorzeichen)

blos mit γράμματα ὀρθά notirt wurde:

1	2	3	4	5	6	7	8
C	K	ᒣ	<	⊏	N	Z	Ч
H	h	E	⊢	Γ	ϰ	F	
A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	

Aber die bei den Alten allein übliche Notirung ist für die 3. und 6. Stufe eine andere. Es wird hier nämlich dieselbe Notirungs-Regel angewandt wie bei den ♭-Tonarten, dass derjenige Ton, welcher von dem unmittelbar tieferen Tone der Scala um ein Halbton-Intervall entfernt ist, durch ein γράμμα ἀνεστραμμένον bezeichnet wird, also

1	2	3	4	5	6	7	8
C	K	⊻	<	⊏	N	Z	Ч
H	h	⊥	⊢	Γ	L	F	
A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	
		(*His*) *			(*eis*) *		

Analog wird auch in der lydischen Scala der Ton *f* und in der hochmixolydischen der Ton *c* durch ein γράμμα ἀνεστραμμένον (als *eis* * und *his* *) notirt:

Lydisch ♭.

1	2	3	4	5	6	7	8
<	⊏	⊔	Z	Ч	ϰ	⊓′	<′
⊢	Γ	L	F	C	◡	⊓	
d	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	
		(*eis*) *			(*ais*) *		

Hoch-mixolydisch ♯

1	2	3	4	5	6	7	8
⊏	\	Z	ч	K′	⊻′	<′	⊏′
Γ	ч	F	C	K	⊻	<	
e	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	
					(*his*) *		

In der lydischen wird der Ton ♭ nach Analogie der ♭-Scalen mit einem ἀνεστραμμένον, in der hoch-mixolydischen der

Ton *fis* nach Analogie der ♯-Scalen mit einem ἀπεστραμμένον bezeichnet.

So kommt es, dass in der hypolydischen und lydischen Scala je 2 ἀνεστραμμένα vorkommen, in der hoch-mixolydischen ein ἀνεστραμμένον und ein ἀπεστραμμένον.

d) Die mixolydische Scala

nimmt in der Notirung eine ganz exceptionelle Stellung ein. Ihr προσλαμβανόμενος ist ⊣, d. i. *dis* oder *es*, man muss demnach in dem mixolydischen Systema diezeugmenon entweder ein *dis*-moll (mit 6 ♯) oder ein *es*-moll (mit 6 ♭) suchen: entweder *dis eis fis gis ais h cis* oder *es f ges as b ces des*.

1	2	3	4	5	6	7	
>	N	/	⅄	Ɥ	K′	Δ′	>′
⊣	✓	⅄	ᖷ	Ɔ	K	Δ	
es	*f*	*ges*	*as*	*b*	(*ces*)	*des*	
dis		*fis*	*gis*	*ais*	*h*	*cis*	

Unser *es*-moll hat 6 Erniedrigungen, unser *dis*-moll 6 Erhöhungen, das antike Mixolydische hat 4 ἀπεστραμμένα und 1 ἀνεστραμμένον, also im ganzen nur 5, sei es Erniedrigungen, sei es Erhöhungen. Der Grund für diese Anomalie liegt darin, dass die griechische Semantik kein die 6. Stelle der mixolydischen Scala bezeichnendes ἀνεστραμμένον besitzt, sie muss demnach hier mit dem ὀρθὸν K (d. i. *h*) vorlieb nehmen.

Durch die den Kreuztonarten ganz fremde Anwendung, welche dies Mixolydische wenigstens für die 3. Stelle von dem γράμμα ἀνεστραμμένον macht, tritt sie entschieden in die Reihe der ♭-Scalen, zu denen sie auch zufolge ihres weiterhin zu besprechenden praktischen Gebrauches gerechnet werden muss; sie darf also nur als *es*-moll, nicht als *dis*-moll aufgefasst werden.

§ 31.

Die Transpositionsscalen in ihrer κοινωνία κατὰ τετράχορδα und in ihrer praktischen Verwendung.

Wir haben oben, den Quellen folgend, die Transpositions-Scalen nach den chromatischen Halbtönen, in welche die Octave *F* bis *f* zerfällt, geordnet. Manche der alten Musiker liessen, wie

sich zeigen wird, die Kreuz-Tonarten unberücksichtigt: in dem System der von ihnen anerkannten (♭-)Tonarten kam es daher mehrmals vor, dass 2 benachbarte Scalen nicht um ein Halbton-, sondern um ein Ganzton-Intervall auseinander lagen (z. B. die dorische, phrygische, lydische; die hypodorische, hypophrygische, hypolydische).

Die Ordnung in welcher die Transpositionsscalen auf einander folgten, war also entweder durch Halbton- oder Ganzton-Intervalle bestimmt. Man kannte aber noch eine andere Art der Anordnung, welche man die κατὰ τετράχορδα κοινωνία nannte und welche genau dasselbe war wie unsere Anordnung der Scalen nach dem Quintencirkel. Aristid. p. 25: γίνονται δὲ αὐτῶν (sc. τῶν τόνων) καὶ κατὰ τετράχορδα κοινωνίαι. οἱ μὲν γὰρ ἡμιτονίῳ ἀλλήλων ὑπερέχουςιν, οἱ δὲ τόνῳ, οἱ δὲ τοῖς τούτων μείζοςι διαςτήμαςιν, ὥςτε ςυμβαίνειν τὰς τοῦ κοιλοτέρου (des tieferen τόνος) μέςας ὑπάτας γίνεςθαι τοῦ ὀξυτέρου ἢ ἀνάπαλιν, καὶ κατὰ τὰς ἑξῆς ὁμοίως. Vgl. Bryenn. p. 481 ff.

Die Proslambanomenoi zweier in einer „Tetrachord-Gemeinschaft" (κατὰ τετράχορδα κοινωνία) stehenden Scalen liegen ein Quarten-Intervall auseinander. „Die Mese der einen dieser beiden Scalen bildet zugleich die Hypate meson der um eine Quart höher stehenden Scala." Beispiel: der Ton c *a* ist die Mese der hypolydischen Scala und zugleich die Hypate meson der um eine Quart höher stehenden lydischen Scala.

Warum ist hier die Mese und nicht der Proslambanomenos genannt? Auch sonst finden wir immer die Mese vor dem Proslambanomenos bevorzugt. Erinnern wir uns daran, dass man, wenn eine Melodie nach alter Weise in der dorischen Octavengattung ausgeführt wurde, den Proslambanomenos mit den Tönen hypaton unbenutzt liess S. 303. Die Bevorzugung zeigt sich auch darin, dass der Erfinder der Vocal-Noten den Mesai der Transpositionsscalen die unveränderten Buchstaben des neueren Alphabets angewiesen hat. (Es wird angemessen sein, dass auch wir für die im Folgenden anzuführenden Mesai der verschiedenen Transpositions-Scalen diese ihre Vocal-Noten herbeiziehen). Dies und Anderes, was erst später angeführt werden kann, weist darauf hin, dass die Mese des Systema diezengmenon derjenige Ton war, welcher die Function der eigentlichen Prime hatte; der Proslambanomenos ist die untere, die Nete hyperbolaion die obere Octav

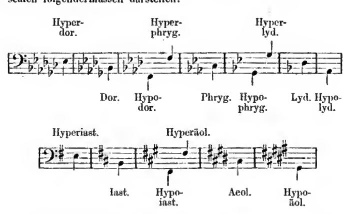
dieser Prime: die Mese als eigentliche Prime ist ein Ton, welcher nothwendig vorhanden sein muss, ihre beiden Octaven werden häufig weggelassen. Wir können demnach die Mese des diazeuktischen Systems schlechthin als die Tonica der jedesmaligen unserem Moll entsprechenden Scala bezeichnen.

Ist die Mese die Tonica, so ist die bei der κοινωνία κατὰ τετράχορδα neben ihr in Betracht kommende Hypate meson als derjenige Ton zu fassen, welcher die Function der Unterquart hat. Wir können nun jenen von Aristides überlieferten Satz folgendermassen in Worte fassen:

Von zwei in der κοινωνία κατὰ τετράχορδα stehenden Scalen ist die Tonica der einen zugleich die Unterquart der anderen. Mithin ist die antike κοινωνία κατὰ τετράχορδα dasselbe, wie der moderne Quinten-Cirkel. Wir sagen Quinten-Cirkel, weil wir dabei an die Tonica und die Ober-Quinte denken, thatsächlich aber ist es ganz dasselbe, ob es die Ober-Quinte oder die Unter-Quarte ist, denn das eine wie das andere ist die Ober-Dominante der Tonica.

		Mese d. i. Tonica		Hypate hypat. d. i. Unter-Quarte	
♭♭♭♭♭♭	Hyperdorisch	*es* Η	....	*b* Π	
♭♭♭♭♭	Dorisch	*b* Π	....	*f* Ω	
♭♭♭♭	Hypodorisch	*f* Ω	....	*c* — tiefere	Doppel-octave
	Hyperphrygisch	*f̄* Γ	....	*c̄* Μ höhere	
♭♭♭	Phrygisch	*c* Μ	....	*g* φ	
♭♭	Hypophrygisch	*g* φ	....	*d* 7 tiefere	Doppel-octave
	Hyperlydisch	*g* Ʊ	....	*d* Ι höhere	
♭	Lydisch	*d* Ι	....	*a* C	
	Hypolydisch	*a* C	....	*e* ⅂	
♯	Hyperiastisch	*e* Z	....	*h* O	
♯♯	Iastisch	*h* O	....	*fis* X	
♯♯♯	Hypoiastisch	*fis* X	....	*cis* ⊣ tiefere	Doppel-octave
	Hyperäolisch	*fis* A	....	*cis* K höhere	
♯♯♯♯	Aeolisch	*cis* K	....	*gis* T	
♯♯♯♯♯	Hypoäolisch	*gis* T	....	*dis* ∇	

Bezeichnen wir die jedesmaligen Proslambanomenoi, so lässt sich die dem Quinten-Cirkel folgende Ordnung der Transpositionsscalen folgendermassen darstellen:

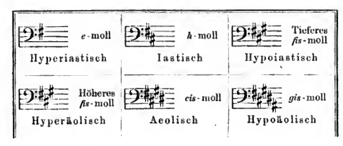


Die Griechen haben also 12 Transpositionsscalen von 6 ♭ bis zu 5 Kreuzen, eine jede aus einer Doppeloctave bestehend: für die Tonarten mit 4 ♭, 2 ♭, 3 Kreuzen kommen je zwei Scalen mit verschiedenen Namen vor, die eine in einer tieferen, die andere in einer höheren Octavenlage. Die ♭-Scalen, zu denen wir auch die Scalen ohne Vorzeichen rechnen müssen (vgl. das hier zweimal angewandte γράμμα ἀνεστραμμένον) werden durch die Namen Dorisch, Phrygisch, Lydisch und deren Zusammensetzung mit Hyper und Hypo bezeichnet; die Kreuz-Scalen in gleicher Weise durch die Namen Iastisch und Aeolisch. Und zwar bezeichnet in der späteren Terminologie, von der wir jetzt reden, der Zusatz Hyper und Hypo zu einer Tonart hinzugesetzt stets diejenige Tonart, welche ihr dem Quintencirkel nach zunächst liegt: zu einer ♭-Tonart zugesetzt bezeichnet das „Hypo" die Tonart, welche in ihrem Vorzeichen 1 ♭ weniger hat, das „Hyper" die Tonart, welche 1 ♭ mehr hat, — in den Kreuz-Tonarten natürlich umgekehrt. Die zwischen Dorisch und Phrygisch ( ) und ( ) liegende Tonart ( ) heisst Hypodorisch in der tiefern, Hyperphrygisch in der höhern Doppeloctave; analog die zwischen Phrygisch und Lydisch, zwischen Iastisch und Aeolisch liegende Tonart.

I. B-Tonarten.

es-moll Hyperdorisch	*b*-moll Dorisch	Tieferes *f*-moll Hypodorisch
Höheres *f*-moll Hyperphrygisch	*c*-moll Phrygisch	Tieferes *g*-moll Hypophrygisch
Höheres *g*-moll Hyperlydisch	*d*-moll Lydisch	*a*-moll Hypolydisch

II. Kreuz-Tonarten.



e-moll Hyperiastisch	*h*-moll Iastisch	Tieferes *fis*-moll Hypoiastisch
Höheres *fis*-moll Hyperäolisch	*cis*-moll Aeolisch	*gis*-moll Hypoäolisch

Im Sinne der Alten, die von der κοινωνία κατὰ τετράχορδα reden, würden wir kurzweg sagen: Mit „Hypo“ bezeichnen wir die um eine Quarte tiefere, mit „Hyper“ die um eine Quarte höhere Tonart als diejenige, wozu jene Wörter hinzutreten. Die Tonoi-Verzeichnisse bei Alypius und Gaudentius sind so geordnet, dass auf jede Tonart die zu ihr gehörende Hypo- und Hyper-Tonart folgt:

Lydisch, Hypolydisch, Hyperlydisch,
Aeolisch, Hypoäolisch, Hyperäolisch,
Phrygisch, Hypophrygisch, Hyperphrygisch,
Iastisch, Hypoiastisch, Hyperiastisch,
Dorisch, Hypodorisch, Hyperdorisch.

Die zu Grunde gelegten Tonarten (ohne Hypo und Hyper) sind dabei chromatisch nach der Reihenfolge der Halbtöne, die ihren Proslambanomenos bilden, geordnet, von der Höhe nach der Tiefe

Mit der vorhin ausgeführten Ordnung der Transpositionsscalen nach dem Quintencirkel (der κατὰ τετράχορδα κοινωνία) steht die **praktische Anwendung** derselben in Zusammenhang. Der in der Kaiserzeit lebende Musiker, aus dessen uns nicht mehr erhaltenem Werke die meisten der uns vorliegenden Musiker mehr oder minder genau compilirt und excerpirt haben, hatte in seinem Abschnitt von der Melopöie den Gebrauch der Transpositionsscalen nach den verschiedenen Gattungen der Musik angegeben. Nur einer der Compilatoren, der Anonymus I fin., hat uns diese Stelle überliefert und sein dürftiges Excerpt erhält gerade hierdurch für uns eine hohe Wichtigkeit. Ausserdem ist ein Theil dieser Darstellung in den Commentar des Porphyrius zu Ptolemaeus p. 332 übergegangen. Die an der ersten Stelle unterschiedenen Gattungen der Musik sind folgende:

I. Die **Componisten orchestischer Musik** (also der Chorlieder) wandten die Scala ohne Vorzeichen und sämmtliche B-Scalen an, so jedoch, dass wenn eine dieser Scalen in einer tieferen und höheren Octavenlage vorkam (Hypodorisch *F*-moll und Hyperphrygisch *f*-moll; Hypophrygisch *G*-moll und Hyperlydisch *g*-moll), sie von beiden nur die tiefere gebrauchten. Für jeden τόνος gebrauchten sie beide Systeme: das diazeuktische und das Synemmenon-System, welches letztere in der unteren Hälfte dieselbe Transpositionsstufe enthielt wie das diazeuktische, in der oberen aber die darauf folgende Transpositionsstufe des Quintencirkels, welche in ihrem Vorzeichen Ein ♭ mehr enthält. Ob auch bei der mixolydischen Scala dieses Synemmenon-System angewandt wurde, kann fraglich erscheinen.

1. **Mixolydisch (Hyperdorisch):**

7 ♭ | *es* ♮*f* *ges* *es* *b* *ces* *des* *es* *fes* *ges* *as*
6 ♭ | *es* *f* *ges* *as* *b* *ces* *des* *es* *f* *ges* *as* *b* *ces* *des* *es*

2. **Dorisch.**

6 ♭ | *B* ♮*c* *des* *es* *f* *ges* *as* *b* *ces* *des* *es*
5 ♭ | *B* *c* *des* *es* *f* *ges* *as* *b* *c* *des* *es* *f* *ges* *as* *b*

3. Hypodorisch,

5 ♭ | *F* ♮*g as b c des es f ges as b*
4 ♭ | *F g as b c des es f g as b c des es f g*

4. Phrygisch.

4 ♭ | *c* ♮*d es f g as b c des es f*
3 ♭ | *c d es f g as b c d es f g as b c*

5. Hypophrygisch.

3 ♭ | *G* ♮*a b c d es f g as b c*
2 ♭ | *G a b c d es f g a b c d es f g*

6. Lydisch.

2 ♭ | *D* ♮*e f g a b c d es f g*
1 ♭ | *D e f g a b c d e f g a b c d*

7. Hypolydisch.

1 ♭ | *A* ♮*h c d e f g a b c d*
A h c d e f g a h c d e f g a

Auf diese Scalen und Töne war die Orchestik beschränkt, die Kreuzscalen waren sämmtlich ausgeschlossen. Auch Ptolemaeus schliesst die Kreuz-Tonarten aus von seinem System der τόνοι, in welchem er im Gegensatz zu Aristoxenus nur die τόνοι „der Alten" geben will. Und da müssen wir denn den Satz aufstellen, dass die orchestische Musik, d. h. der Chorgesang, von allen Zweigen der Musik das eigentliche Erbstück der altgriechischen Zeit, der von der Zeit des Aeschylus und Pindar an das Schicksal hatte, immer mehr und mehr in seiner Bedeutung beschränkt zu werden, und dem namentlich in der nacharistoxenischen Zeit keine Gelegenheit zu weiterer Entwickelung gegeben war, dass dieser sich auch späterhin in seinen Scalen auf die der alten Zeit beschränkt und die Kreuz-Tonarten von sich fern gehalten hat, die vielmehr in den Zweigen Eingang fanden, welche auch noch in der späteren Zeit eine weitere Entwickelung erfuhren.

II. Die Auleten gebrauchten sieben τόνοι, nämlich ausser der Scala ohne Vorzeichen die Scalen von 1 bis 3 ♭ und 1 bis 3 Kreuzen.

1. Phrygisch.

4 ♭ | *c* ♮*d es f g as b c des es f*
3 ♭ | *c d es f g as b c d es f g as b c*

2. Hypophrygisch.

3 ♭ | *G* ♮*a h c d es f g as b c*
2 ♭ | *G a h c d es f g a b c d es f g*

3. Lydisch.

2 ♭ | *d ♮e f g a b c d es f g*
1 ♭ | *d e f g a b c d e f g a b c d*

4. Hypolydisch.

1 ♭ | *A ♮H c d e f g a b c d*
A H c d e f g a h c d e f g a

5. Hyperiastisch oder Hoch-Mixolydisch.

e ♯fis g a h c d e f g a
1 ♯ | *e fis g a h c d e fis g a h c d e*

6. Iastisch.

1 ♯ | *H ♯cis d e fis g a h c d e*
2 ♯ | *H cis d e fis g a h cis d e fis g a h*

7. Hyperäolisch.

2 ♯ | *fis ♯gis a h cis d e fis g a h*
3 ♯ | *fis gis a h cis d e fis gis a h c d e fis.*

Im obern Theile des Synemmenon-Systems des Phrygischen stand den Auleten, wie wir sehen, auch noch eine Scala mit 4 B zu Gebote. — Ausser den Tonoi der Auleten führt unsere Quelle auch die Tonoi der Hydrauleten auf, Componisten für ein erst in der alexandrinischen Zeit aufgekommenes Instrument, welches in der Kaiserzeit sehr beliebt wurde. Es sind hier die Transpositionsscalen dieselben, wie die fünf ersten der Auleten (vom Phrygischen bis incl. dem Hyperiastischen); ausserdem wandten die Hydrauleten auch noch die höhere Octave des Hypophrygischen, das sogenannte Hyperlydische, an.*)

III. Die **Kitharoden** bedienten sich der 3., 4., 5., 6ten der bei den Auleten gebräuchlichen Scalen mit Ausschluss der übrigen, also von Lydisch bis Iastisch, d. h. der Scalen von Einem ♭ (oder

---

*) Die ὑδραυλίς, ein mit einer Claviatur versehenes, unserer Orgel verwandtes Instrument (Athen. 4, 174; Vitruv. 10, 13; Hero Spirit. p. 227) wird bald auf Archimed (Tertull. de an. 14, de spect. 10; Claud. de conf. Mall. Theod. 315), bald auf den Alexandriner Ktesibius zurückgeführt, einen Zeitgenossen des Ptolemaeus Euergetes I, 241—221 (Aristox. ap. Athen. l. l., Buttmann in den Abhdl. der Berl. Akad. 1811, S. 169), der mit seiner Frau die ersten Concerte auf diesem Instrumente gab. Es kam bald sehr in Aufnahme und stand besonders unter den römischen Kaisern in grossem Ansehen (Vitruv. l. l.; Suetou. Nero 4, 54; Ael. Lamprid. 27). Die bei dem Anonymus de mus. erhaltenen Angaben über den Gebrauch der Tonoi in den einzelnen Kunstzweigen, unter denen dem Spiele auf der Hydraulis die erste Stelle eingeräumt ist, gehören also sicherlich erst der Zeit nach Aristoxenus an. Nichts desto weniger aber sind sie von der grössten Wichtigkeit.

wie wir richtiger mit Berücksichtigung des Synemmenon-Systemes des lydischen Tonos sagen müssen, von zwei ♭ bis zu zwei Kreuzen). Porphyrius gibt in einer falschen Erklärung zu einer Stelle des Ptolemaeus, in welcher dieser von den Octavengattungen, aber nicht von den Transpositionsscalen der Kitharoden gesprochen hatte, die Notiz (p. 332): Εἰδέναι δὲ καὶ τοῦτο ὅτι οἱ κιθαρῳδοὶ τέτραcι τόνοιc ὡc ἐπὶ τὸ πλεῖcτον ἐχρῶντο, τῷ Ὑπολυδίῳ, τῷ Ἰαcτίῳ, τῷ Αἰολίῳ καὶ (Ὑ)περιαcτίῳ, während unser Anonymus sagt: οἱ δὲ κιθαρῳδοὶ τέτραcι τούτοιc ἁρμόζονται· Ὑπεριαcτίῳ, Λυδίῳ, Ὑπολυδίῳ, Ἰαcτίῳ; sie hat also Λυδίῳ, wo wir im Porphyrius Αἰολίῳ lesen. Es kann keine Frage sein, dass ΑΙΟΛΙΩΙ nur ein Schreibfehler für ΛΥΔΙΩΙ ist.

Wir bemerken, dass sich aus dem hier besprochenen Gebrauch der Tonarten in den einzelnen Zweigen der Musik eine Ordnung der Scalen ergibt, welche völlig dieselbe ist, wie die Ordnung unseres Quintencirkels: die Hydrauleten gehen von 3 ♭ bis zu 1 Kreuz, die Kitharoden von 1 ♭ bis zu 2 Kreuzen, die Auleten von 3 ♭ bis zu 3 Kreuzen, die Orchestiker von 6 ♭ bis zur Scala ohne Vorzeichen. Wir können also sagen: wenn auch nicht die Theorie des Aristoxenus, so geht doch die Praxis vom Quintencirkel aus — in der That ist er so sehr im Wesen der Musik begründet, dass es unerklärlich sein würde, wenn die griechische nicht der Ordnung des Quintencirkels folgte. Es ist dies zugleich der Beweis für die Richtigkeit der Mittheilungen, welche unsere Quelle über den Gebrauch der Transpositionsscalen enthält.

Die Tabelle auf S. 351 gibt eine Uebersicht über die Anwendung der Tonarten.

Nur zwei Tonoi kommen, wie diese Tabelle zeigt, in allen Zweigen der Musik vor, im Chorgesang, in den Monodieen der Kitharoden und in der Musik der Auleten (um hier von den Hydraulen zu schweigen): dies sind der lydische und hypolydische. Diese beiden stellen sich also als die häufigsten und vulgärsten heraus. Damit stimmt überein, dass die Musiktabellen der Alten die Lydische und Hypolydische voranstellen, oder dass, wenn sie nur eine einzige Scala vorführen, diese eine die lydische ist. Wir haben schon oben darauf aufmerksam gemacht, dass sämmtliche erhaltenen Musikreste der Alten lydisch gesetzt sind.

Uebersicht der griechischen Transpositionsscalen oder Tonoi.

A.
Die zwölf Transpositionsscalen der gleichschwebenden Temperatur

nach dem Quintencirkel geordnet.

Gruppe	Ton	Name	Gebrauch
I. Aeltere Scalen	*es*	Mixolydisch, Hyperdorisch	Chorgesang, Orchestik
	B	Dorisch	Chorgesang, Orchestik
	F	Hypodorisch	Chorgesang, Orchestik
	c	Phrygisch	Chorgesang, Orchestik; Auletik; Hydrauletik
	G	Hypophrygisch	Chorgesang, Orchestik; Auletik; Hydrauletik
	d	Lydisch	Chorgesang, Orchestik; Auletik; Hydrauletik
	A	Hypolydisch	Chorgesang, Orchestik; Kitharodik; Auletik; Hydrauletik
II. Dazu aufgenommen von Aristoxenus	*e*	Hoch-Mixolid., Hyperiastisch	Kitharodik; Auletik; Hydrauletik
	H	Tief-Phrygisch, Iastisch	Kitharodik; Auletik
	Fis	Tief-Hypophrygisch, Hypoiastisch	ungebräuchlich
	cis	Tief-Lydisch, Aeolisch	ungebräuchlich
	Gis	Tief-Hypolydisch, Hypoäolisch	ungebräuchlich

B.
Dazu drei Transpositionsscalen in höherer Octave.

Gruppe	Ton	Name	Gebrauch
II. Dazu aufgenommen von Aristoxenus	*f*	Hypermixolydisch, Hyperphrygisch	ungebräuchlich
III. Nacharistoxenisch	*fis*	Hyperäolisch	Auletik
	g	Hyperlydisch	Hydraulotik

§ 32.

Die Transpositionsscalen bei Ptolemäus.

Wir haben bisher die Theorie der Transpositionsscalen nach der Ueberlieferung des Aristoxenus und der sich ihm anschliessenden Musiker der späteren Kaiserzeit dargestellt. Eine gar nicht unwesentliche Verschiedenheit hiervon zeigt sich in demjenigen, was Ptolemäus über die Transpositionsscalen berichtet. Es lässt sich dasselbe auf folgende zwei Punkte zurückführen.

1. Von den 13 Transpositionsscalen des Aristoxenus erkennt Ptolemäus nur solche an, welche wir oben als ♭-Scalen bezeichnen mussten und auch von diesen nicht mehr als 7, nämlich gerade so viel, als es verschiedene Octaven-Gattungen gibt: 2, 9 „ὅτι μόνους ἑπτὰ δεῖ τοὺς τόνους ὑποτίθεσθαι τοῖς εἴδεσι τοῦ διὰ πασῶν ἰσαρίθμους". Es sind dies die hypodorische, die hypophrygische, die hypolydische, die dorische, die phrygische, die lydische, die mixolydische. Auch von der hypomixolydischen Scala als der höheren Antiphonie der hypodorischen ist bei ihm die Rede 3, 10; doch spricht er auch dieser wenigstens thatsächlich die Berechtigung ab. Von den 5 durch das Aristoxenische System sanctionirten ♯-Scalen sucht er 3, 11 („ὅτι οὐ δεῖ καθ' ἡμιτόνιον παραύξειν τοὺς τόνους") aus inneren Gründen den Nachweis zu führen, dass sie gänzlich unberechtigt seien. Wir wollen in die Art seiner Beweisführung nicht eingehen. Sicherlich aber würde er sie aus der Theorie nicht verbannt haben, wenn sie in der Praxis eine den ♭-Scalen analoge Berechtigung gehabt hätten. Sie waren zwar nicht gänzlich ungebräuchlich, wie dies wenigstens für die Scalen von 1 bis 3 ♯ durch den vorigen Paragraphen festgestellt ist, aber ihre Anwendung muss immerhin eine sehr seltne gewesen sein. Auch Bakchius, ein Anhänger des Aristoxenischen Systems, berichtet, dass es praktische Musiker gibt, welche sich nur jener von Ptolemäus statuirten Transpositionsscalen bedienen, p. 12 Οἱ δὲ τοὺς ἑπτὰ (τρόπους ᾄδοντες) τίνας ᾄδουσι; Μιξολύδιον, Λύδιον, Φρύγιον, Δώριον, Ὑπολύδιον, Ὑποφρύγιον, Ὑποδώριον. Es wird sich weiter unten zeigen, dass auch schon Heraclides Ponticus gegen die durch Aristoxenus recipirten Kreuzscalen polemisirt hat.

2. Einer jeden der von ihm anerkannten Transpositionsscalen weist Ptolemäus einen pentekaidekachordischen Umfang zu; die von andern Musikern hinter der Mese eingeschalteten φθόγγοι cυνημμένοι, denen er, wie wir S. 304 gesehen, die Bedeutung zuschreibt, die Modulation von einer Transpositionsscala in die andere zu ermöglichen (2, 6), werden von ihm in den zahlreichen Stellen seines Werkes, wo er die einzelnen φθόγγοι des Systems aufführt, durchgängig weggelassen. Viel wichtiger ist nun aber eine andere auf die φθόγγοι des Pentekaidekachordes sich beziehende Eigenthümlichkeit des Ptolemäus. Ausser der in den früheren Paragraphen von uns angewandten Nomenclatur derselben wendet Ptolemäus noch eine andere an, welche er als die „κατὰ θέcιν ὀνομαcία" bezeichnet, während er die vulgäre bei den übrigen Musikern vorkommende Benennung der Töne als die „κατὰ δύναμιν ὀνομαcία" hinstellt. Wir dürfen hierfür die Ausdrücke thetische und dynamische Benennung gebrauchen. Sprechen wir es gleich hier zum Anfange mit Einem Worte aus, dass die thetische Onomasie des Ptolemäus bis auf eine geringe Verschiedenheit dieselbe ist wie die § 27a von uns aus Manuel Bryennius hervorgezogene Ton-Benennung der byzantinischen Melopoioi. Die ganze Art und Weise, wie Ptolemäus davon redet, zeigt, dass sie unmöglich erst etwas von ihm selber Erfundenes ist. Er setzt dieselbe vielmehr als die den Lesern seines Buches bekanntere Onomasie voraus, und die folgenden Erörterungen werden keinen Zweifel lassen, dass die von Aristoxenus ausschliesslich recipirte ὀνομαcία κατὰ δύναμιν zwar die ältere ist, dass aber die sogenannte thetische Nomenclatur schon eine geraume Zeit vor Ptolemäus in der Praxis der ausübenden Musiker aufgekommen war und sich hier allmählich so befestigt hatte, dass Ptolemäus sie als die vulgäre ansehen durfte.

Nachdem Ptolemäus 2, 4 p. 56 gelehrt hat, dass nur das pentekaidekachordische Doppel-Octav-System auf den Namen τέλειον cύcτημα Anspruch machen könne (vgl. oben S. 307), fährt er im folgenden Capitel p. 57 fort:

Τοὺc δὲ τοῦ τῷ ὄντι τελείου καὶ δὶc διὰ παcῶν φθόγγουc, πεντεκαίδεκα cυνιcταμένουc διὰ τὸ κοινὸν ἕνα γίνεcθαι τοῦ τε βαρυτέρου καὶ τοῦ ὀξυτέρου διὰ παcῶν καὶ μέcον πάντων ... ποτὲ μὲν παρ' αὐτὴν τὴν θέcιν, τὸ ὀξύτερον ἁπλῶc ἢ βαρύτερον, ὀνομάζομεν μέcην μὲν τὸν

εἰρημένον κοινὸν τῶν δύο διὰ πασῶν, προςλαμβανόμενον δὲ τὸν βαρύτατον, καὶ νήτην ὑπερβολαίων τὸν ὀξύτατον, εἶτα τοὺς μετὰ τὸν προςλαμβανόμενον ἐπὶ τὸ ὀξὺ... ὑπάτην ὑπάτων καὶ παρυπάτην ὑπάτων καὶ λιχανὸν ὑπάτων ..., ποτὲ δὲ παρὰ τὴν δύναμιν αὐτήν, τὸ πρός τι πῶς ἔχον, ...

Die hier zuerst dargelegte thetische Nomenclatur der auf der Doppel-Octav vorkommenden 15 Töne ist diejenige, welche blos die „θέσις" derselben, d. i. blos die Stelle der 15 Töne von der Tiefe nach der Höhe zu oder umgekehrt berücksichtigt („τὸ ὀξύτερον ἁπλῶς ἢ βαρύτερον"). Mit Rücksicht auf diese θέσις wird der mittlere Ton des ganzen Systems, welcher der höchste Ton der tiefern, der tiefste Ton der höheren auf dem Systeme enthaltenen Octave ist, als μέση bezeichnet; der tiefste Ton des ganzen Systems (also die tiefere Antiphonie der Mese) als προςλαμβανόμενος, der höchste Ton (die höhere Antiphonie der μέση) als νήτη ὑπερβολαίων; die auf den προςλαμβανόμενος folgenden höheren Töne heissen ὑπάτη ὑπάτων, παρυπάτη ὑπάτων u. s. w. Bei dieser Beschreibung deutet Ptolemäus mit keinem Worte an, wie gross die Intervalle sind, um welche die zwischen dem προςλαμβανόμενος und der μέση, zwischen der μέση und der νήτη ὑπερβολαίων liegenden Töne im einzelnen von einander abstehen oder, was dasselbe ist, er lässt es durchaus unbestimmt, welcher Octaven-Gattung die beiden auf dem ganzen Systeme enthaltenen von einander nur antiphonisch verschiedenen Octaven angehören. Es ist bei einer um die wirkliche Sachlage sich kümmernden Interpretation diese Unbestimmtheit um so schärfer ins Auge zu fassen, als Ptolemäus weiterhin bei der Erläuterung der dynamischen Nomenclatur der Töne die zwischen den Tönen liegenden Intervalle und somit das bestimmte εἶδος, dem die beiden auf dem dynamisch bezeichneten Doppel-Octav-Systeme enthaltenen Octaven angehören, aufs genaueste bestimmt. Der ganze Unterschied der thetischen und dynamischen Bezeichnungsweise besteht der Darstellung des Ptolemäus gemäss eben darin, dass bei der ersteren die Intervallgrösse der einander benachbarten Töne oder, was dasselbe ist, dass das εἶδος τῶν διὰ πασῶν unbestimmt gelassen ist, bei der dynamischen aber nicht.

Es berichtet nämlich der zweite Theil der in Rede stehenden Stelle des Ptolemäus, von der wir oben nur die Anfangs-

worte „ποτὲ δὲ παρὰ τὴν δύναμιν αὐτήν, τὸ πρός τι πῶς ἔχον“ ausgezogen haben: Auf dem nach der δύναμις der Töne benannten Doppel-Octav-Systeme befinden sich zwei diazeuktische Ganzton-Intervalle, ein höheres und ein tieferes. Der tiefere Grenzton des höheren diazeuktischen Intervalls heisst μέση, der höhere Grenzton παραμέση. Von dem tieferen diazeuktischen Intervalle (βαρυτέρα διάζευξις) heisst der tiefere Grenzton προσλαμβανόμενος, der höhere ὑπάτων ὑπάτη. Auf die tiefere Diazeuxis folgen nach der Höhe zu zwei συνημμένα τετράχορδα, deren gemeinsamer Ton μέσων ὑπάτη heisst. Ebenso folgen auf die höhere Diazeuxis zwei συνημμένα τετράχορδα, deren gemeinsamer Ton διεζευγμένων νήτη heisst. Dann werden schliesslich für die zwei inneren Töne eines jeden der vier Tetrachorde die Namen angegeben: ὑπάτων παρυπάτη, ὑπάτων λιχανός u. s. w.

Das dynamisch benannte pentekaidekachordische System ist mithin ein solches, auf welchem die darin enthaltenen zwei vollständigen Octaven (vom προσλαμβανόμενος bis zur μέση und von der μέση bis zur νήτη ὑπερβολαίων) der hypodorischen Octaven-Gattung angehören, also das auch von allen übrigen Musikern zu Grunde gelegte Doppel-Octav-System. Für die Transpositionsscala ohne Vorzeichen:

	ὑπάτ.			μέσων					διεζευγμ.			ὑπερβολ.		
προσλαμβ.	ὑπάτ.	παρυπ.	λιχαν.	ὑπάτ.	παρυπ.	λιχαν.	μέση	παραμες.	τρίτη	παραν.	νήτη	τρίτη	παραν.	νήτη
A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	**a**	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	**a**

Von dem thetisch benannten pentekaidekachordischen Systeme des Ptolemäus, in welchem dieser nur die Abstände zwischen προσλαμβανόμενος, μέση und νήτη ὑπερβολαίων angibt, die übrigen 12 Töne dagegen in Beziehung auf ihre Intervalle unbestimmt lässt, können wir eben dieser Angabe des Ptolemäus zufolge nur dies sagen, dass die beiden antiphonisch von einander verschiedenen Octaven desselben einer jeden beliebigen Octaven-Gattung angehören können: es lassen sich für die Transpositionsscala ohne Vorzeichen folgende συστήματα τέλεια der thetischen Onomasie denken:

		ὑπάτ.			μέσων					διεζευγμ.			ὑπερβολ.		
	παραλαμβ.	ὑπάτ.	παρυπ.	λιχαν.	ὑπάτ.	παρυπ.	λιχαν.	μέση	παραμεσ.	τρίτη	παραν.	νήτη	τρίτη	παραν.	νήτη
I.	***A***	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	***a***	*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{\mathbf{a}}$
II.	***H***	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	***h***	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{\mathbf{h}}$
III.	***c***	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	$\bar{\mathbf{c}}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{\mathbf{c}}}$
IV.	***d***	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	$\bar{c}$	$\bar{\mathbf{d}}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{\mathbf{d}}}$
V.	***e***	*f*	*g*	*a*	*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{\mathbf{e}}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{\mathbf{e}}}$
VI.	***f***	*g*	*a*	*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{\mathbf{f}}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{\mathbf{f}}}$
VII.	***g***	*a*	*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{\mathbf{g}}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{f}}$	$\bar{\bar{\mathbf{g}}}$

denn eine jede dieser 7 Doppel-Octaven entspricht genau der von Ptolemäus gegebenen Beschreibung des thetisch benannten τέλειον σύστημα.

Die Angaben des Ptolemäus sind überall wir können sagen so mathematisch genau, dass man, wenn anders der Text nicht corrupt ist, sich schlechterdings auf dieselben verlassen kann, ohne dass man befürchten muss, es etwa wie bei Aristides und seinen Genossen mit einem ungenauen Ausdrucke zu thun zu haben. Hat Ptolemäus seine Definition der thetischen Onomasie in der eben besprochenen Allgemeinheit gehalten, so folgt daraus, dass sie in der That in jener Allgemeinheit gefasst werden muss. Ein Beweis für die Richtigkeit dieser unsrer Interpretation ist in den auf die Ptolemäische Erörterung der dynamischen Onomasie folgenden Worten enthalten p. 59.

> Καὶ δὴ κατὰ ταύτας τὰς ὀνομασίας, τουτέστι τὰς τῶν δυνάμεων, μόνως ἂν καλοῖντο κυρίως τῶν φθόγγων, ἑστῶτες μὲν ἐν ταῖς τῶν γενῶν μεταβολαῖς προσλαμβανόμενος καὶ ὑπάτη ὑπάτων καὶ ὑπάτη μέσων καὶ μέση καὶ παραμέση καὶ νήτη διεζευγμένων καὶ νήτη ὑπερβολαίων ..., κινούμενοι δὲ οἱ λοιποί· μεταβιβαζομένων γὰρ τῇ θέσει τῶν δυνάμεων οὐκέτι τοῖς αὐτοῖς τόποις ἐφαρμόζουσιν οἱ τῶν ἑστώτων ἢ κινουμένων ὅροι.

Hier spricht Ptolemäus von der schon S. 292 berührten Unterscheidung der φθόγγοι ἑστῶτες und κινούμενοι, welche bei dem Gegensatze der verschiedenen Tongeschlechter und Chroai („ἐν ταῖς τῶν γενῶν μεταβολαῖς“) von Bedeutung wird, wenn-

gleich sie für die in diesem Kapitel ausschliesslich in Rede stehende diatonische Musik irrelevant ist. Die Grenztöne der auf dem τέλειον cύcτημα vorkommenden diazeuktischen Intervalle und (dorischen) Tetrachorde haben nämlich im enharmonischen und chromatischen Tongeschlechte und in den Chroai genau dieselbe Tonhöhe wie in der Diatonik und heissen deshalb ἑcτῶτεc φθόγγοι d. i. stetige Töne. Die beiden mittleren Töne eines jeden Tetrachordes aber verändern ihre Tonhöhe, wenn die Musik eine enharmonische oder chromatische ist, und heissen deshalb κινούμενοι d. i. bewegliche Töne. In der S. 356 von uns zu Grunde gelegten Transpositionsscala ohne Vorzeichen sind die Töne *a h e* und deren höhere oder tiefere Octaven φθόγγοι ἑcτῶτεc, alle übrigen φθόγγοι κινούμενοι. Ptolemäus sagt nun in der zuletzt herbeigezogenen Stelle „in Wahrheit werden blos bei dynamischer Onomasie der προcλαμβανόμενοc (*A*), die ὑπάτη ὑπάτων (*H*), die ὑπάτη μέcων (*e*), die μέcη (*a*), die παραμέcη (*h*), die νήτη διεζευγμένων (*ē*), die νήτη ὑπερβολαίων (*ā*) stetige Töne, die übrigen bewegliche Töne heissen. Denn, wenn wir die thetischen Bezeichnungen an Stelle der dynamischen treten lassen, so wird das, was stetiger oder beweglicher Ton ist, nicht mehr an der nämlichen Stelle der Scala stehen wie bei der dynamischen Bezeichnung." Der letztere Satz besagt, um dies gleich durch ein Beispiel zu erläutern, folgendes: in einer diatonischen Scala ohne Vorzeichen ist der Ton *a* ein stetiger Ton; bei dynamischer Onomasie heisst dieser Ton stets die μέcη, aber bei thetischer Onomasie wird dieser stetige Ton *a* keineswegs immer die Stelle als μέcη haben (wie in der S. 356 mit I bezeichneten Scala), er kann auch die Stelle der λιχανὸc μέcων haben (in II), oder der παρυπάτη μέcων (in III), oder der ὑπάτη μέcων (in IV), oder der λιχανὸc ὑπάτων (in V) oder der παρυπάτη ὑπάτων (in VI), oder der ὑπάτη ὑπάτων (in VII). Ptolemäus pflegt einem jeden Tonnamen, je nachdem er die dynamische oder thetische Onomasie anwendet, den Zusatz „τῇ δυνάμει" oder „τῇ θέcει" hinzuzufügen; z. B. ἡ τῇ δυνάμει μέcη, ἡ τῇ θέcει μέcη, ἡ τῇ δυνάμει παραμέcη, ἡ τῇ θέcει παραμέcη, was wir durch thetische Mese, dynamische Mese, dynamische Paramese, thetische Paramese übersetzen können. In der soeben besprochenen Stelle sagt also Ptolemäus, dass die dynamische Mese, die dynamische Paramese, der dynamische Proslambanomenos u. s. w. stets ein φθόγγοc κινούμενοc sei, aber dass man dies keineswegs von der

thetischen Mese, von der thetischen Paramese, von dem thetischen Proslambanomenos u. s. w. sagen könne.

Nachdem Ptolemäus noch auseinandergesetzt, welche Töne des dynamisch benannten Systems die Grenztöne der 7 verschiedenen Octaven-Gattungen sind (übereinstimmend mit den Angaben der übrigen Musiker S. 308), schliesst er das in Rede stehende Kapitel mit folgendem Satze Ὡς ἔχουσι τοῦ προχείρου τῆς ἐπιβολῆς ἕνεκεν αἱ ὑποκείμεναι τοῦ ἀμεταβόλου συστήματος παρασημειώσεις. Eine bequeme Tabelle also, so sagt er, sollte die thetische und dynamische Onomasie veranschaulichen. Doch ist an dieser Stelle seines Werkes von den uns erhaltenen Handschriften die von ihm citirte Tabelle nicht überliefert. Wohl aber findet sich eine die dynamische und thetische Onomasie erläuternde tabellarische Uebersicht am Ende des eilften Kapitels seines zweiten Buches, wo für einen jeden der von Ptolemäus anerkannten 7 Tonoi oder Transpositionsscalen die thetische und dynamische Benennung der zu einer jeden Transpositionsscala gehörenden 15 Töne gegenübergestellt ist, die thetische Benennung zur linken, die dynamische zur rechten Seite einer jeden Tabelle; am äussersten Rande zur rechten ist jedesmal angegeben, welcher Ton ein ἑστώς ist, und wie diese ἑστῶτες um ein Ganzton-Intervall (τόνος) oder um eine Quarte (τετράχορδον) von einander abstehen. In der Mitte der Tabelle zwischen der thetischen und dynamischen Benennung der Töne ist angegeben, ob ein Ton von seinem Nachbartone um einen Ganzton oder einen Halbton entfernt ist. Bei dieser letzteren Angabe legt aber Ptolemäus nicht die natürliche diatonische Scala zu Grunde, in welcher zwei benachbarte Töne des Systems entweder um den grossen Ganzton 8 : 9 oder den kleinen Ganzton 9 : 10 oder den natürlichen Halbton 15 : 16 von einander abstehen, sondern vielmehr diejenige Stimmungsart, welche er als das διάτονον μαλακόν bezeichnet, d. i. diejenige diatonische Chroa, in welcher die Intervalle der benachbarten Töne entweder der grosse Ganzton 8 : 9 (ἐπὶ θ′) oder der übermässige Ganzton 7 : 8 (ἐπὶ ζ′) oder der verminderte Halbton 20 : 21 (ἐπὶ κ′) sind.

Es lassen sich die 7 Tabellen des Ptolemäus bequem auf einer einzigen Tabelle vereinigen. Es ist dies in der S. 353 anliegenden Tabelle geschehen. Hier finden sich zunächst die 7 von Ptolemäus anerkannten Transpositionsscalen verzeichnet von der mixolydischen (mit 6♭) bis zur hypodorischen (mit 4♭). In einer

jeden sind innerhalb der beiden die ganze Tabelle durchschneidenden schwarzen Vertikallinien die ihr von Ptolemäus vindicirten 15 Töne enthalten. Oberhalb der Töne stehen ihre dynamischen Benennungen, unterhalb derselben die thetischen, beide mit den von Ptolemäus gebrauchten Ueberschriften δυνάμεις und θέσεις.

Um die thetische Nomenclatur von der dynamischen leichter zu sondern, ist die erstere farbig ausgeführt. Die von Ptolemäus jedesmal als solche angegebenen φθόγγοι ἑστῶτες haben wir durch fettere Schrift von den κινούμενοι unterschieden.

Der dynamische Proslambanomenos, die dynamische Hypate, die dynamische Parhypate irgend einer Scala sind, wie wir wissen, dieselben Töne, welche bei Aristoxenus und den Aristoxeneern schlechthin Proslambanomenos, Hypate, Parhypate u. s. w. heissen. Um die Transpositionsscala zu bezeichnen, setzt Ptolemäus den Namen derselben gewöhnlich im Genetiv hinzu; z. B. ἡ τοῦ ὑποδωρίου (scil. τόνου) τῇ δυνάμει προςλαμβανόμενος oder ἡ τοῦ ὑποδωρίου κατὰ δύναμιν προςλαμβανόμενος. Die übrigen Musiker beginnen eine jede Transpositionsscala mit dem Proslambanomenos und schliessen sie mit der Nete, auf den Tabellen des Ptolemäus ist es blos die dorische Transpositionsscala, welche mit dem Proslambanomenos beginnt und mit der Nete Hyperbolaion aufhört. Die hypolydische beginnt bei ihm mit der dynamischen Hypate Hypaton, die hypophrygische mit der Parhypate Hypaton, die hypodorische mit der dynamischen Lichanos Hypaton; es fehlt also bei Ptolemäus der hypolydischen der tiefste Ton (*A*), der hypophrygischen die zwei tiefsten Töne (*G* und *A*), der hypodorischen die drei tiefsten Töne (*F*, *G* und *As*). So viel Töne aber diesen Tonarten in der Tiefe fehlen, eben so viele werden ihnen von Ptolemäus in der Höhe hinzugefügt, und zwar legt Ptolemäus diesen höheren bei den andern Musikern nicht vorkommenden Tönen dieselben Benennungen bei, welche den um eine Doppel-Octave tieferen Tönen zukommen würden. So folgt bei ihm in der hypodorischen Scala auf die Nete Hyperbolaion ($\bar{f}$) noch eine Hypate Hypaton ($\bar{\bar{g}}$) als die Doppel-Octav der bei den übrigen Musikern sogenannten hypodorischen Hypate Hypaton (*G*), ferner eine Parhypate Hypaton ($\overline{\overline{as}}$) und eine Lichanos Hypaton ($\bar{\bar{b}}$). Auch dies muss eine zur Zeit des Ptolemäus feststehende Terminologie gewesen sein; wir sehen dies insbesondere daraus, dass er das Wort (dynamischer) Proslambanomenos als einen mit (dynamischer) Nete Hyperbolaion identischen Ausdruck gebraucht,

nicht blos in den von ihm aufgestellten Tabellen, sondern auch da, wo er die dynamische Onomasie der Töne im allgemeinen erläutert, 2, 5. Denn hier heisst es p. 59: καλοῦμεν ... προσλαμβανόμενον καὶ νήτην ὑπερβολαίων τὸν βαρύτερον τῆς βαρυτέρας διαζεύξεως (sc. φθόγγον vgl. S. 355). Und eben so heisst es hier p. 60: νήτη ὑπερβολαίων μία τις οὖσα καὶ ἡ αὐτὴ τῷ προσλαμβανομένῳ. — Die phrygische, lydische und mixolydische Scala beginnen bei den übrigen Musikern mit dem Proslambanomenos, der hier resp. ein oder zwei oder drei Stufen höher liegt als der dorische Proslambanomenos. Auch dies ist bei Ptolemäus anders. Die phrygische Scala lässt er einen, die lydische zwei, die mixolydische drei Töne unterhalb des Proslambanomenos beginnen und gibt denselben diejenigen Namen, welche eigentlich denjenigen Tönen zukommen, welche um eine Doppel-Octave höher sind. So beginnt nach ihm die phrygische Scala in der Tiefe mit der dynamischen Paranete Hyperbolaion *B* und schliesst in der Höhe mit dem ebenfalls Paranete Hyperbolaion genannten Tone $\bar{b}$. Analog beginnt die lydische Scala unten mit der Trite Hyperbolaion *B* und schliesst oben mit der Trite Hyperbolaion $\bar{b}$, und ebenso auch beginnt die mixolydische unten mit der Nete diezeugmenon *B* und schliesst oben mit der Nete diezeugmenon $\bar{\bar{b}}$. — So fangen denn 6 der Ptolemäischen Scalen in der Tiefe mit demselben Tone *B* an und schliessen in der Höhe mit dem Tone $\bar{b}$. Blos die hypolydische, in welcher kein Ton *b* vorkommt, beginnt in der Tiefe mit *A* und schliesst in der Höhe mit $\bar{a}$.

Bei der thetischen Nomenclatur der Töne heisst ein jedes tiefes *B* resp. *A* der thetische Proslambanomenos, jedes hohe $\bar{b}$ resp. $\bar{a}$ die thetische Nete Hyperbolaion. Die zwischen diesen Grenztönen einer jeden Scala liegenden 13 Töne werden von der Tiefe nach der Höhe zu fortlaufend thetische Hypate Hypaton, thetische Parhypate Hypaton, thetische Lichanos Hypaton u. s. w. genannt. Von diesen thetischen Tönen haben nun wieder zwei eine besonders hervorragende Bedeutung, nämlich die thetische Hypate Meson (in jeder Transpositionsscala der Ton *f*) und die thetische Nete Hyperbolaion (in jeder Transpositionsscala der Ton $\bar{f}$). Durch diese beiden Töne wird in jeder Transpositionsscala eine Octav begrenzt, welche wir auf unsrer Tabelle durch zwei farbige, die sämmtlichen Scalen durchschneidende Vertikalstriche für das Auge hervorgehoben haben. Von dieser Octav spricht Ptolemäus im Anfang des Kapitels, welchem jene Tabellen hinzugefügt

sind (2, 11), indem er beginnt: ἐκλαμβανομένου γὰρ τοῦ διὰ πασῶν κατὰ τοὺς μεταξύ πως τοῦ τελείου συστήματος τόπους, τουτέστι τοῦ ἀπὸ τῆς τῇ θέσει τῶν μέσων ὑπάτης ἐπὶ τὴν νήτην διεζευγμένων, ἕνεκα τοῦ τὴν φωνὴν ἐμφιλοχόρως ἀναστρέφεσθαι καὶ καταγίνεσθαι περὶ τὰς μέσας μάλιστα μελῳδίας, ὀλιγάκις ἐπὶ τὰς ἄκρας ἐκβαίνουσαν διὰ τὸ τῆς παρὰ τὸ μέτριον χαλάσεως καὶ κατατάσεως ἐπίπονον καὶ βεβιασμένον. Das τέλειον σύστημα, von dem er zu Anfang des Satzes redet, ist die auf seinen Tabellen dargestellte Doppel-Octav von *B* bis $\bar{b}$, resp. *A* bis $\bar{a}$ d. i. vom thetischen Proslambanomenos bis zur thetischen Nete Hyperboiaion; die auf demselben zu nehmende Octav von der thetischen Hypate Meson bis zur thetischen Nete diezeugmenon enthält, wie er sagt, τοὺς μεταξύ πως τοῦ τελείου συστήματος τόπους d. i. etwa die mittleren Stellen oder Töne der ganzen Doppel-Octav —, es heisst nicht geradezu „die mittleren," sondern „etwa die mittleren," denn unterhalb jener Octav befinden sich auf der Doppeloctave vier Töne, oberhalb derselben nur drei Töne (nur dann hätte er schlechthin die „mittleren Stellen" sagen können, wenn auf beiden Seiten der Octav gleichviel Töne vorhanden wären). Diese Octav ist es, in welcher sich, wie wir dann weiter aus Ptolemäus erfahren, die melodieführende Stimme am liebsten bewegt; nur selten schreitet sie über deren Grenzen hinaus, denn über die mittlere, masshaltende Tonregion hinaus mit der Stimme in die Tiefe zu gehen oder sie zu höheren Tönen anzuspannen, ist etwas Beschwerliches und Gezwungenes. Wir werden auf diese Angabe unten § 33 zurückkommen, indem wir uns zunächst zu den folgenden Worten des Ptolemäus wenden. Auf die im Obigen angezogenen Worte folgt nämlich der Nachsatz:

ἡ μὲν τοῦ Μιξολυδίου μέση (ἡ) κατὰ τὴν δύναμιν ἐφαρμόζεται τῷ τόπῳ τῆς παρανήτης τῶν διεζευγμένων, ἵν' ὁ τόνος τὸ πρῶτον εἶδος ἐν τῷ προκειμένῳ ποιήσει τοῦ διὰ πασῶν·

ἡ δὲ τοῦ Λυδίου τῷ τόπῳ τῆς τρίτης τῶν διεζευγμένων κατὰ τὸ δεύτερον εἶδος·

ἡ δὲ τοῦ Φρυγίου τῷ τόπῳ τῆς παραμέσης κατὰ τὸ τρίτον εἶδος·

ἡ δὲ τοῦ Δωρίου τῷ τόπῳ τῆς μέσης ποιοῦσα τὸ τέταρτον καὶ μέσον εἶδος τοῦ διὰ πασῶν·

ἡ δὲ τοῦ Ὑπολυδίου τῷ τόπῳ τῆς λιχανοῦ τῶν μέσων κατὰ τὸ πέμπτον εἶδος·

ἡ δὲ τοῦ Ὑποφρυγίου τῷ τόπῳ τῆς παρυπάτης τῶν μέσων κατὰ τὸ ἕκτον εἶδος·
ἡ δὲ τοῦ Ὑποδωρίου τῷ τόπῳ τῆς τῶν μέσων ὑπάτης κατὰ τὸ ἕβδομον εἶδος.

Der hier jedesmal an erster Stelle genannte Ton ist die dynamische Mese (μέση κατὰ δύναμιν) einer jeden der 7 Ptolemäischen Transpositionsscalen von der lydischen bis zur hypodorischen; bei dem jedesmal an zweiter Stelle genannten Tone ist τῇ θέσει zu ergänzen, z. B. τῆς τῇ θέσει παρανήτης τῶν διεζευγμένων, und zwar ist immer der thetische Ton derjenigen Transpositionsscala gemeint, welcher die ihm durch das Wort ἐφαρμόζεται gleichgestellte dynamische Mese angehört, also: die dynamische Mese der mixolydischen Transpositionsscala entspricht der Stelle, welche die thetische Paranete diezeugmenon der mixolydischen Transpositionsscala einnimmt, u. s. w. Werfen wir einen Blick auf unsere Ptolemäische Tabelle, so sehen wir, dass das ἐφαρμόζεσθαι für alle[1]) 7 Scalen von einer genauen Identität

*) Bellermann anonym. p. 12 gibt eine Erklärung der thetischen Onomasie, die von der hier aufgestellten durchaus verschieden ist, und im ganzen darauf hinauskommt, dass die nach der Thesis benannten Töne nichts anderes sind als die Töne der dorischen Transpositionsscala. Bei dieser Auffassung findet eine wirkliche Identität zwischen der jedesmaligen dynamischen Mese und dem ihr von Ptolemäus durch das Wort ἐφαρμόζεται gleichgestellten thetischen Tone nicht in allen 7, sondern nur in folgenden 4 Transpositionsscalen statt: der mixolydischen, phrygischen, dorischen und hypodorischen, in welchen die betreffenden Töne (in Uebereinstimmung mit unserer Darstellung) folgende sind: *es*, *c*, *b*, *f*. In den übrigen drei Transpositionsscalen entsprechen sich der jedesmalige dynamische und thetische Ton nicht genau, sondern differiren um 1 Halbton, denn die der lydischen μέση κατὰ δύν. *d* entsprechende thetische τρίτη διεζευγμ. ist nach Bellermanns Auffassung der Ton *es*, die der hypolydischen μέση κατὰ δύναμιν *a* entsprechende thetische λιχανὸς μέσων ist nach Bellermann der Ton *as*, die der hypophrygischen μέση κατὰ δύναμιν *g* entsprechende thetische παρυπάτη μέσων ist nach Bellermann der Ton *ges*. Der alte Herausgeber und Erklärer des Ptolemäus Johannes Wallis gibt in den Notenscalen S. 75 ff. seine Auffassung einer jeden von dem thetischen Proslambanomenos bis zur thetischen Nete Hyperbolaion reichenden Transpositionsscale, und S. 73 sagt er, wie er die dynamische Mese einer jeden Transpositionsscala auffasst. Hiernach findet auch nach Wallis für alle 7 Transpositionsscalen ein genaues Entsprechen des in der obigen Stelle des Ptolemäus jedesmal einander gegenübergestellten dynamischen und thetischen Tones statt; nicht wie bei Bellermann eine mehrmalige Differenz um einen Halbton. Wem der Noten-Schlüssel nicht unbekannt ist, welchen Wallis seinen die thetische und dynamische Bedeutung erläuternden Scalen vorgesetzt hat, wird alsbald erkennen, dass hier eine völlige Uebereinstimmung zwischen Wallis und mir, aber nicht zwischen Wallis und Bellermann stattfindet.

der Tonhöhe des jedesmal neben einander gestellten dynamischen und thetischen Tones zu verstehen ist. In der mixolydischen Scala ist die dynamische Mese und die thetische Paranete diezeugmenon der Ton $\bar{es}$, — in der lydischen Scala ist die dynamische Mese und die thetische Trite diezeugmenon der Ton $\bar{d}$ — in der phrygischen Scala ist die dynamische Mese und die thetische Paramese der Ton $\bar{c}$ — in der dorischen Scala ist die dynamische Mese und die thetische Mese der Ton *b*, — in der hypolydischen Scala ist die dynamische Mese und die thetische Lichanos Meson der Ton *a*, — in der hypophrygischen Scala ist die dynamische Mese und die Parhypate Meson der Ton *g*, — in der hypodorischen Scala ist die dynamische Mese und die thetische Hypate Meson der Ton *f*.

Jedesmal wo Ptolemäus in unsrer Stelle sagt, dass die dynamische Mese einer Transpositionsscala mit einem bestimmten thetischen Tone zusammenfällt, gibt er zugleich an, in welcher der 7 Octaven-Gattungen dies Zusammentreffen stattfindet. Bei dem τόνος Μιξολύδιος geschieht es im πρῶτον εἶδος τοῦ διὰ πασῶν; beim τόνος Λύδιος im δεύτερον εἶδος τοῦ διὰ πασῶν; beim τόνος Φρύγιος im τρίτον; beim τόνος Δώριος im τέταρτον; beim τόνος Ὑπολύδιος im πέμπτον; beim τόνος Ὑποφρύγιος im ἕκτον; beim τόνος Ὑποδώριος im ἕβδομον εἶδος τοῦ διὰ πασῶν. Diesen Worten des Ptolemäus folgend haben wir auf der Tabelle bei einem jeden Tonos angegeben, welches εἶδος διὰ πασῶν durch die von Ptolemäus auf jedem Tonos hervorgehobene Octav (von der thetischen Hypate Meson bis zur thetischen Nete Hyperbolaion) gebildet wird. Wir wissen, dass das πρῶτον εἶδος τοῦ διὰ πασῶν das mixolydische, das δεύτερον das lydische, das τρίτον das phrygische genannt wurde u. s. w. Es enthält demnach die von Ptolemäus auf einer jeden Transpositionsscala besonders hervorgehobene mittlere Region von der thetischen Hypate Meson an dasjenige εἶδος τοῦ διὰ πασῶν, welches dem betreffenden τόνος gleichnamig ist: die mixolydische Transpositionsscala bietet in jenen Tönen die mixolydische (oder erste) Octaven-Gattung dar, die lydische Transpositionsscala die lydische (oder zweite) Octaven-Gattung, die phrygische Transpositionsscala die phrygische (oder dritte) Octaven-Gattung u. s. w.

Mithin steht die thetische Onomasie in einem bestimmten Zusammenhange mit den 7 Octaven-Gattungen: Die thetische Hypate Meson und die thetische Nete Hyperbo-

laion irgend eines Tonos sind die Grenztöne der diesem Tonos gleichnamigen Octaven-Gattung.

Wir haben den Tönen der Ptolemäischen Scalen die alten Singnoten hinzugefügt; auch sie lassen sofort eine Auszeichnung der von der thetischen Hypate Meson bis zur thetischen Nete Hyperbolaion reichenden Octav einer jeden Transpositionsscala erkennen. Denn eben diese Octav ist es, welche durch die unveränderten Buchstaben des (neuionischen) Alphabets notirt ist. Oberhalb und unterhalb dieser Octav sind Notenzeichen angewandt, welche in der modificirten Gestalt der neuionischen Buchstaben bestehen. Wir können auch so sagen: auf das thetische τετράχορδον διεζευγμένων und μέσων einschliesslich der in der Mitte stehenden μέση und παραμέση kommen die unveränderten Notenbuchstaben, auf das thetische Tetrachord Hyperbolaion und Hypaton sammt dem Proslambanomenos kommen die veränderten Buchstaben. Nur für die lydische und hypolydische Hypate Meson der thetischen Onomasie findet hier eine Abweichung statt, deren Grund in der Berücksichtigung liegt, welche der Notenerfinder der enharmonischen und chromatischen Musik zu Theil werden liess. Im enharmonischen und chromatischen Tongeschlechte nämlich liegt die thetische Hypate Meson der lydischen und hypolydischen Scala um einen Halbton tiefer als im Diatonischen vgl. unten. So lange man noch nicht die thetische Onomasie anwandte, — es mag dieselbe erst nach Aristoxenus aufgekommen sein, obwohl uns streng genommen für eine jede Zeitbestimmung hier ein Criterium fehlt — so lange man also noch auf die dynamische Onomasie beschränkt war, konnte man blos vom τόνος Δώριος sagen, dass die Hypate Meson der tiefere Grenzton der dem Tonos gleichnamigen, also der dorischen Octaven-Gattung sei. Der untere Grenzton einer Octaven-Gattung hat sicherlich eine für die harmonische Bedeutung der Octaven-Gattung wichtige Bedeutung, sei es nun, dass er die Bedeutung der Tonica oder einer Dominante habe. Wir wollen später zu ermitteln versuchen, was hier das richtige ist; einstweilen möge es erlaubt sein, um die Sachlage hier anschaulich zu machen, jenen tieferen Grenzton der Octaven-Gattung als die Prime zu bezeichnen. Für den τόνος Δώριος hatte man also für die Prime der gleichnamigen Octaven-Gattung einen festen Ausdruck, nämlich Hypate Meson; auf dem phrygischen Tonos musste man die Prime der gleichnamigen Octaven-Gattung als Lichanos Hypaton, für die lydische als Par-

hypate Hypaton bezeichnen, und so hatte auch für jeden andern Tonos die Prime der gleichnamigen Octaven-Gattung stets einen andern Namen. So war es, wie gesagt, so lange, als man nur die dynamische Onomasie kannte. Das Aufkommen der thetischen Onomasie hat nun eben darin seinen Grund, dass man für die Prime einer jeden Octaven-Gattung eine gleiche Benennung verlangte — man nannte sie mit demselben Namen wie die Prime jener dorischen Octaven-Gattung, nämlich Hypate Meson, aber bediente sich alsdann des Zusatzes κατὰ θέσιν oder θέσει. Die Φρύγιος κατὰ θέσιν ὑπάτη ὑπάτων ist die Prime der phrygischen Octaven-Gattung, ebenso wie die Δώριος ὑπάτη μέσων die Prime der dorischen Octaven-Gattung war. Hieraus erhellt nun, wie es kommt, dass gerade für den τόνος Δώριος die thetische und dynamische Onomasie identisch ist: die Δώριος κατὰ θέσιν ὑπάτη ist auch die Δώριος κατὰ δύναμιν ὑπάτη — man brauchte also bei dem τόνος Δώριος nur schlechthin von einer Hypate, Parhypate u. s w. zu reden.

Nun heisst aber der tiefere Grenzton der dorischen Octaven-Gattung nicht blos dann Hypate Meson, wenn dieselbe in der dorischen Transpositionsscala (mit sechs ♭) gesetzt ist, sondern auch dann, wenn sie irgend einer beliebigen andern Transpositionsscala (mit einem ♭, mit zwei ♭, mit drei ♭ u. s. w.) angehört. Wie verfuhr man nun in einem solchen Falle bei den übrigen Octaven-Gattungen? Wurde der tiefere Grenzton der hypophrygischen Octaven-Gattung nur in dem Falle die Ὑποφρύγιος κατὰ θέσιν ὑπάτη μέσων genannt, wenn die hypophrygische Octaven-Gattung der gleichnamigen Transpositionsscala (mit zwei ♭) angehörte? Wie wurde sie genannt, wenn die hypophrygische Melodie wie in dem uns erhaltenen Liede auf Nemesis in der sogenannten lydischen Transpositionsscala (mit einem ♭) gesetzt war? Wissen wir doch, dass gerade diese lydische Transpositionsscala die häufigste von allen war, und dass zur Zeit des Mesomedes, also gerade im Zeitalter des Ptolemäus, auch dorische Melodien in ihr geschrieben wurden. Sind doch nicht nur die drei Lieder des Mesomedes, sondern auch sämmtliche vom Anonymus mitgetheilten Musikreste in dieser Transpositionsscala gehalten. Die Kitharoden gebrauchten von den durch Ptolemäus anerkannten Transpositionsscalen nicht mehr als nur zwei, die lydische (mit einem ♭) und die Hypolydische (ohne Vorzeichen); alle übrigen, nämlich der τόνος Ὑποφρύγιος, Φρύγιος, Ὑποδώ-

ριος, Μιξολύδιος wurden von ihnen unbenutzt gelassen; und gerade auf die praktische Musik des Kitharoden kommt Ptolemäus im späteren Fortgang seines Buches vielfach zu sprechen und giebt an, dass sie in der dorischen, hypodorischen, phrygischen, hypophrygischen Octaven-Gattung componirt und musicirt haben, und bezeichnet sämmtliche hier von ihm mitgetheilten Tonreihen nach der thetischen Onomasie, wie weiterhin auf das evidenteste dargethan werden wird. Was meint Ptolemäus hier, wenn er den Kitharoden eine Tonreihe: Φρυγίου ἀπὸ τῆς θέσει νήτης, Δωρίου ἀπὸ τῆς θέσει νήτης, Ὑποδωρίου ἀπὸ τῆς θέσει νήτης u. s. w. vindicirt? p. 95 ff. Denn dass hier überall die τῇ θέσει νήτῃ oder τῇ θέσει μέσῃ gemeint ist, geht aus p. 93 Z. 16 ff. unwiderleglich hervor. Die Kitharoden nahmen die mit ἀπὸ τῇ θέσει νήτης Ὑποδωρίου, Δωρίου, Ὑποφρυγίου, φρυγίου bezeichnete hypodorische, phrygische, hypophrygische Octaven-Gattung nicht in der ihr gleichnamigen Transpositionsscala, sondern vielmehr in der lydischen oder hypolydischen.

Da bleibt nichts anderes übrig, als dass wir annehmen, der Ausdruck Ὑποδωρίου, Δωρίου, Φρυγίου, Ὑποφρυγίου τῇ θέσει νήτῃ oder τῇ θέσει ὑπάτῃ μέσων bezeichnet die Grenztöne der dorischen, hypodorischen, phrygischen, hypophrygischen Octaven-Gattung nicht blos dann, wenn diese Octaven-Gattung auf der gleichnamigen Transpositionsscala genommen ist, sondern auch dann, wenn sie auf der lydischen oder hypolydischen Transpositionsscala ausgeführt wird, und wir dürfen uns ganz allgemein folgender Maassen ausdrücken: die θέσει ὑπάτη μέσων bezeichnet den tieferen Grenzton derjenigen Octaven-Gattung, deren Namen jenem Tone im Genetiv oder auch wohl im Nominativ hinzugefügt ist: Ὑποδωρίου ἡ θέσει ὑπάτη μέσων oder Ὑποδώριος τῇ θέσει ὑπάτῃ μέσων. War noch ein Grund vorhanden, die Transpositionsscala ausdrücklich anzugeben (gewöhnlich wurde ja in Ptolemäus' Zeitalter die lydische Scala gebraucht), dann konnte der Ausdruck kein anderer als folgender sein: τοῦ Φρυγίου τῇ θέσει ὑπάτῃ μέσων ἐν τῷ Ὑπολυδίῳ τόνῳ u. s. w.

Aus den später zu erläuternden Stellen des ptolemäischen Werkes sind hier nur noch folgende zwei Thatsachen hervorzuziehen.

1. Wo Ptolemäus auf die musikalische Praxis seiner Zeit eingeht, gebraucht er nur die thetische Onomasie. Sie ist ihm die völlig vulgäre, und deshalb pflegt er die Hinzufügung von

τῇ θέϲει oder κατὰ θέϲιν zu dem von ihm bezeichneten Tone wegzulassen; vgl. die später zu behandelnden Scalen der Kitharoden und Lyroden seiner Zeit, die er aufs eingehendste beschreibt.

2. Wenn Ptolemäus die in einer Octaven-Gattung enthaltenen Töne bezeichnet, so wird von ihm der Name des Tetrachordes gewöhnlich ausgelassen. Er sagt ἡ (τῇ θέϲει) ὑπάτη, παρυπάτη, λιχανόϲ, und meint damit die thetische Hypate Meson, Parhypate Meson u. s. w. Er sagt ἡ (τῇ θέϲει) νήτη, παρανήτη, τρίτη, und meint damit die Nete diezeugmenon, Paranete diezeugmenon u. s. w.

Die Ptolemäische Nomenclatur sehen wir somit hart an die Grenze derjenigen Musikepoche treten, von der wir durch Manuel Bryennius einige Kunde haben — an die Periode der spätgriechischen oder byzantinischen sieben Echoi. Hier ist von Transpositionsscalen keine Rede mehr. Die Ausdrücke Hypate, Mese, Nete bezeichnen nichts anderes als den tiefsten, mittleren, höchsten Ton einer der sieben Octaven-Gattungen. Und ebenso ist es ja auch, wenn Ptolemäus von der Hypate oder Mese seiner Kitharoden oder Lyroden redet. Nur darin zeigt sich eine bemerkenswerthe Aenderung der Ptolemäischen Nomenclatur, dass bei den νεώτεροι τῶν μελοποιῶν des Bryennius die Nete nicht mehr wie bei den Ptolemäischen Kitharoden und Lyroden die höhere Octav der Hypate ist, sondern vielmehr die auf die Hypate folgende siebente Tonstufe bezeichnet. Doch haben wir hierüber schon am Ende des vorigen Kapitels gesprochen.

§ 33.

Die griechische Tonstimmung steht eine kleine Terz tiefer als die moderne.

Es ist S. 338 ff. gezeigt worden, dass z. B. die mit dem Proslambanomenos ∃ (als Instrumentalnote) beginnende hypoäolische Transpositionsscala der Notirung nach unserem *gis*-Moll (ohne Erhöhung der 6. und 7. Stufe) entspricht. Denn an denselben Stellen, wo in unsrer *gis*-Moll-Scala eine Kreuz-Erhöhung vorkommt, zeigt sich in jener hypoäolischen Scala ein ἀπεϲτραμμένον. Die Note ∃ entspricht also genau einem modernen *gis*. Analog auch bei allen übrigen Transpositionsscalen. Auf diese

Weise hat sich ermitteln lassen, welcher modernen Note ein jedes der griechischen Noten-Zeichen entspricht. Das Verdienst dieser schönen Entdeckung gebührt Bellermann (die Tonleitern und Musiknoten der Griechen 1847) und Fortlage (das musikalische System der Griechen 1847), von denen sie zu derselben Zeit und unabhängig von einander gemacht wurde.*)

Von dem an erster Stelle genannten Forscher stammt nun noch eine zweite nicht minder werthvolle Entdeckung, dass nämlich die durch eine griechische Note bezeichnete Tonhöhe um eine kleine Terz tiefer stand als die der entsprechenden modernen Note, oder mit andern Worten, dass die absolute Stimmung der Griechen um eine kleine Terz tiefer klang als die moderne. (Bellermann Anonym. p. 12 und Tonleitern S. 54) folgert diese Thatsache zunächst aus der S. 361 besprochenen Stelle des Ptolemäus über

die von allen Stimmen am leichtesten zu singende Octave.

Die Octave von *f* bis $\bar{f}$ ist, wie Ptolemäus sagt, die Region der Töne, in welcher die Melodieen von mittlerer Tonhöhe vorkommen, — in welcher die Stimme sich am liebsten bewegt — über deren Grenzen sie nicht gern hinausschreitet, — über die nach der Tiefe zu oder nach der Höhe zu hinauszugehen beschwerlich und gezwungen ist.

Zunächst ist mit diesem Satze des Ptolemäus die Thatsache zusammenzustellen, dass von den uns erhaltenen griechischen Melodieen der Kaiserzeit die dorische auf die Muse genau diesen Umfang von *f* bis $\bar{f}$ einhält; ebenso die des Anonymus § 104, welche nicht einmal für den Gesang berechnet ist; die dorische auf Helios überschreitet diesen Umfang nur um einen Halbton nach der Tiefe zu (bis *e*), die iastische auf Nemesis um einen Ganzton nach der Höhe zu ($\bar{g}$). Dies stimmt also trefflich mit Ptolemäus,

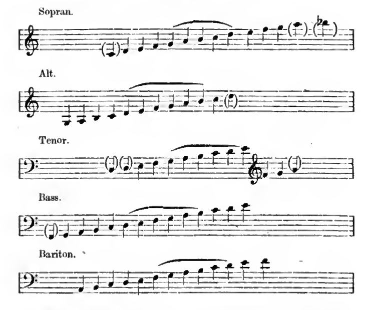
*) Vor dieser Zeit nahmen die meisten an, dass der hypodorische Proslambanomenos unserem *A* entspreche; Wallis setzte den dorischen Proslambanomenos unserem *A* gleich. Von diesen älteren Arten, die griechischen Noten in moderne zu übersetzen, kann nach jener Bellermann-Fortlage'schen Entdeckung nicht mehr die Rede sein: sie ist nicht nur theoretisch ganz und gar unbegründet, sondern hat auch für die Praxis den üblen Nachtheil, dass derjenige, welcher den Werth der griechischen Noten nach dieser ältern Weise sich einprägen will, ganz und gar auf ein blosses Auswendiglernen hingewiesen ist, während man bei der Bellermann-Fortlage'schen Transpositionsweise sich blos die γράμματα ὀρθά der Instrumentalnoten einzuprägen braucht und alsdann unter Beachtung der 321 aufgestellten Regel alle modernen Transpositionsscalen sofort nach griechischer Weise zu notiren im Stande ist.

und wir können annehmen, dass wenn selbst die aus der Kaiserzeit erhaltenen Melodieen diesen Umfang nur um einen Ton oben oder unten überschreiten, um so mehr die Melodieen der früheren Zeit, die ja in Allem eine grössere Einfachheit festhielt als die spätere, sich innerhalb jenes Umfangs bewegt haben werden. Warum hielten die Griechen diese Grenzen ein? Wenn sie unter Einhaltung dieses Tonumfangs Melodieen componirten, so dachten sie dabei nicht an eine besondere Stimme, etwa an eine Bass- oder Tenorstimme, sondern sie componirten Melodieen, die, ohne dass eine Transposition nöthig war, von jeder Stimme gesungen werden sollten. Vorzugsweise hatten sie dabei wohl Männer- und Jünglingsstimmen im Auge, also Bass, Bariton und Tenor; aber auch höhere Stimmen betheiligten sich nicht selten, nämlich die Alt- und Sopranstimmen der Knaben (Frauenstimmen sind im Allgemeinen von der wirklichen Kunst der Griechen ausgeschlossen).

Bellermann sagt (Tonleitern und Musiknoten S. 55): „Setzen wir den Umfang einer Melodie für die Männer von *c* bis $\overline{es}$ oder von *cis* bis $\bar{e}$, für die Knaben (und Frauen) von $\bar{c}$ bis $\overline{es}$ oder $\overline{cis}$ bis $\bar{e}$, so wird eine Ueberschreitung nach unten hin für alle solche Männer, welche wahre Tenorstimmen haben, und für Knaben und Mädchen von wahren Discantstimmen ganz unausführbar. Den meisten derartigen Stimmen ist *c* schon ein unbequemer, bei vielen kaum vernehmbarer Ton, während freilich die Bassisten, Altisten (und Altistinnen) auf diesem *c* sich noch ganz heimisch fühlen. Diese werden dagegen, wenn die Melodie nach der Höhe hin *es* überschreitet, entweder zu einem gewaltsamen Schreien genötbigt, oder sie werden sich auf eine dem Totaleindruck des Gesanges sehr nachtheilige Weise in die tiefere Octave zurückziehen. Besonders unbequem ist diese Höhe den Altstimmen der Knaben, aber auch vielen Bassisten. Daher haben unsere sangbarsten Choräle, Volkslieder und andere gemeinschaftlicher Ausführung gewidmete Gesänge in der Regel nur den Umfang einer einzigen Octave oder einen noch geringeren, und man wird, die aus zu grosser Höhe oder zu grosser Tiefe entstandenen Uebelstände gleichmässig vermeidend, eine solche im Einklange singende Gesellschaft in der Octave *cis* — $\overline{cis}$ oder *d* — $\bar{d}$ zu halten haben."

Also zu vermeiden ist nach Bellermann einerseits die Octave *c* — *c* und alle tieferen (denn das tiefere *c* ist den meisten wahren Tenor- und den Knabenstimmen ein unbequemer, bei vielen

kaum vernehmbarer Ton), andererseits die über *es* hinausliegenden, also *e* — *e* u. s. w. (denn über *es* hinaus werden die Bassisten und Altisten zu einem gewaltsamen Schreien genöthigt u. s. w.). Ich will den Umfang der Stimmen nach Marx Theorie der musikalischen Composition III. S. 346 hersetzen.



Marx bemerkt hierzu: „Die mit einem Bogen überzogenen Noten umfassen die Mitte der Stimme — hier ist sie am bequemsten und ruhigsten (mittlere Stimmregion) —, nach der Tiefe zu wird sie schwächer und dumpfer bis zum Erlöschen (tiefe Stimmregion) —, nach der Höhe zu wird sie stärker, schärfer, heftiger, bis endlich auch hier die Grenze erscheint (hohe Stimmregion) S. 342. — Die durch eingeklammerte Noten bezeichneten tiefen Töne fehlen manchem sonst gutbegabten Sänger und sind bei den meisten schwächer und weniger hellklingend; die eingeklammerten hohen Töne stehen ebenfalls nicht allen Sängern zu Gebote und haben bei den meisten einen härtern, heftigern, auch gellenden Klang."

Hiernach scheint es, dass wir mit Rücksicht auf den Tenor als die von Ptolemäus statuirten Grenztöne (ἄκραι), über welche

hinauszugehen es für die Stimme ἐπίπονον und βεβιασμένον ist, weder die Töne *cis* — *cis*, noch *d* — *d* annehmen dürften, sondern vielmehr die Töne *es* — *es*. Bis zum höhern $\overline{es}$ würde auch der Bassist noch ohne Mühe gelangen, denn erst *e* ist der Ton, der „nicht allen Bassisten zu Gebote steht u. s. w." Aber die Altisten? Auch für diese würde das höhere $\overline{es}$ eine ἄκρα im Sinne des Ptolemäus bilden, wenn wir uns an Bellermanns Worte halten wollen: „wenn die Melodie nach der Höhe hin *es* überschreitet, werden sie zu einem gewaltsamen Schreien genöthigt u. s. w." Werden wir uns aber an die Darlegung von Marx halten müssen, so wäre es für die Altisten schon ἐπίπονον und βεβιασμένον, den Ton *d* zu singen, und an der einzigen Octave, welche zugleich Bassisten, Baritonisten, Tenoristen nebst Sopranisten bequem ausführen können, von *es* bis *es*, könnten sich für den höchsten Ton *es* nicht alle Altstimmen betheiligen. Bedenken wir, dass Ptolemäus nicht Altistinnen im Auge hat, sondern Altisten, denen das $\overline{es}$ wohl noch weniger zugemuthet werden kann als den Altistinnen, so bleibt uns für die von Ptolemäus statuirte Octave keine andere übrig, als die von *d* nach $\overline{d}$, für Alt und Sopran in der höheren Octave von $\overline{d}$ nach *d*, wobei wir denn zugeben müssen, dass, wenigstens wie bei uns die Stimmen organisirt sind, den Tenoristen das tiefere *d*, den Altisten das höhere *d* meist etwas schwieriger wird als die übrigen Töne dieser Octave. Eine in § 34 näher zu besprechende Stelle eines andern Musikers, in welcher speciell die praktische Verwendung der Stimme berücksichtigt wird, redet von einem μεσοειδὴς τόπος φωνῆς als dem für lyrischen Chorgesang — Päane, Hymnen, Dithyramben u. s. w. — am häufigsten gebrauchten Tonumfange. Dieser μεσοειδὴς τόπος φωνῆς fällt mit der von Ptolemäus statuirten Octave zusammen, nur dass dort ausser dem Ton $\overline{c}$ eben die beiden Grenztöne dieser Octave fehlen, von denen nach dem obigen Ergebnisse der tiefere nicht für alle Tenorstimmen, der höhere nicht für alle Altstimmen bequem zu singen ist. Dieser Tonumfang begreift also diejenigen Töne der ptolemäischen Octave, die auch für Alt und Tenor allgemein sangbar sind.

Hiernach also müssen wir sagen: der Ton, den die Griechen durch die unserem *f* entsprechende Note bezeichnen, ist für Bass- und Tenorsänger der Ton *d*, für Alt- und Sopransänger der Ton $\overline{d}$. Und in demselben Verhältniss alle übrigen Töne. Die griechische Stimmung steht eine kleine

Terz tiefer als die unsrige. Wir sehen hieraus zugleich, dass die für Alt und Sopran zu singenden Melodieen ebenso wie für den Bass und Tenor notirt waren, mit der stillschweigenden Voraussetzung, dass sie eine Octave höher gesungen werden. Ebenso auch für die höheren Instrumente.

Die für Solostimmen sangbaren Doppeloctaven.

Die Stimmen, welche Ptolemäus im Auge hat, sind diejenigen, welche wir die „gewöhnlichen Chorstimmen" nennen, keine Solostimmen. Die Solostimmen hiessen bei den Griechen ἐναγώνιοι φωναί (vom Auftreten im Agon oder auf der cκηνή des Theaters) — wir würden dies Concertsolo- oder Opernsolostimmen übersetzen können. Die ἐναγώνιος φωνή ist immer eine Männerstimme. Von ihr sagt Nicomach. p. 35, sie könne, ohne Gefahr einen Fehler zu begehen, zwei Octaven durchsingen, über diese Grenzen hinaus aber würde es ihr schwer; denn höher hinauf verfiele sie ins Fistuliren (κοκκυcμός), tiefer hinunter ins Brummen (βηχία κατὰ τὸ βομβυκέcτερον). Aehnlich sagt er p. 35 von den über die Doppeloctave hinausgehenden Tönen: μὴ ἐπιδέχεcθαι τὴν τῶν ἀνθρώπων φωνήν, μήτε ἐπὶ τὸ βαρὺ παρὰ ταύταc βαρύτερον τοὺc λεγομένουc παρ' αὐτῶν βυκανιcμοὺc καὶ βηχίαc φθέγματα ἄcημα καὶ ἄναρθρα καὶ ἐκμελῆ, ἐπὶ δὲ τὸ ὀξὺ τούc τε κοκκυcμοὺc καὶ τοῖc τῶν λύκων ὠρυγμοῖc φθόγγουc παραπληcίουc, ἀξυνέτουc τε καὶ ἀναρμόcτουc καὶ οὐ ἐπιδεχομένουc cυμφωνίαc κοινωνίαν. Also die geschulte Solostimme sang auch bei den Griechen zwei Octaven durch, ebenso wie bei uns. Aber nicht in jeder Tonlage, oder, wie die Griechen sagen, nicht in jedem τόνοc. Hierüber besagt das Nähere eine Stelle des Aristides p. 24, die wir nach Grundlage der vortrefflichen Behandlung Bellermanns (Anonym. p. 14) in umschreibender Uebersetzung folgendermassen wiedergeben: „Von den (eine Doppeloctave umfassenden) Tonoi können einige vollständig durchgesungen werden (d. h. die sämmtlichen Töne der Doppeloctave), andere nicht. Vollständig sangbar ist die dorische Scala . . . Wenn wir bei einer Melodie — einerlei ob Vocal- oder Instrumentalmusik — bis zum tiefsten Grundton der Scala, in welcher sie gehalten ist, hinabsingen und diesen als Proslambanomenos festhalten, so können wir auf folgende Weise angeben, welches die Scala ist, in welcher sie gesetzt ist (ob die dorische, phrygische, lydische u. s. w.). Können wir nämlich mit unserre

Stimme nicht tiefer kommen als bis zu jenem Grundtone der betreffenden Melodie, bis zu welchem wir hinabsingen sollen, so ist die Scala die dorische, denn der tiefste Ton, welchen wir mit unserer Stimme angeben können, ist der dorische Proslambanomenos. Können wir aber mit unserer Stimme noch tiefer kommen als bis zu jenem tiefsten Grundton der Melodie, so müssen wir anzugeben versuchen, um wie viel höher dieser ist als der tiefste Ton, den wir zu singen vermögen, d. h. um wie viel höher als der dorische Proslambanomenos, und damit wird die betreffende Scala gefunden werden: sie liegt nämlich soweit über der dorischen, wie der tiefste Grundton der in Rede stehenden Melodie über dem tiefsten Tone, den unsere Stimme hervorbringen kann."

Bellermann a. a. O. S. 56 sagt mit Bezug hierauf: „Stimmen, die über zwei Octaven zu gebieten haben, sind nicht häufig, finden sich indessen verhältnissmässig immer noch am ersten unter den Baritonstimmen, welche überhaupt die am zahlreichsten vorkommenden Männerstimmen sind. Soll man aber als den bei solchen Stimmen am häufigsten vorkommenden Umfang zwei bestimmte Octaven nennen, so wird man weder nach der Höhe noch nach der Tiefe hin viel von der Gegend zwischen *Fis* und $\overline{fis}$ abweichen können und höchstens *G* bis $\overline{g}$ wählen. Nun sagt aber Aristides (in der oben angeführten Stelle), die dorische Scala (als $B - \overline{b}$ bezeichnet) sei die einzige, welche ein Sänger ganz durch ihre beiden Octaven hindurch singen könne; alle übrigen seien in der Höhe zu hoch oder in der Tiefe zu tief. Es fällt also der den meisten über zwei Octaven gebietenden Sängern zuzuschreibende Umfang von *Fis* bis $\overline{fis}$ oder höchstens *G* bis $\overline{g}$ mit dem Umfange der als $B - \overline{b}$ geschriebenen Scala zusammen, was genau auf das vorher über die Stimmung des griechischen Notensystems gefundene Resultat führt." (Aus der Stelle des Ptolemäus hatte Bellermann geschlossen, dass das griechische *f* unserem *cis* oder *d* gleichgestanden hätte: dem ist es entsprechend, dass das griechische *B* unserem *G* oder *as* gleichsteht.)

Bei dieser Interpretation des Aristides bleiben zwei Bedenken. Erstens Aristides sagt an jener Stelle: τούτων δὲ οἱ μὲν μελῳδοῦνται δι' ὅλου, οἱ δὲ οὐχί. ὁ μὲν οὖν Δώριος σύμπας μελῳδεῖται. Damit ist allerdings gesagt, dass die dorische Scala

durch beide Octaven hindurch singbar ist, aber nicht, dass nur sie allein von allen Scalen vollständig durchgesungen werden konnte. Bellermann versteht zwar den folgenden Satz des Aristides so, als ob von allen anderen Scalen gesagt wäre, sie seien nicht vollständig sangbar. Aber er hat diesen Satz erst durch Conjectur supplirt: τῶν δὲ λοιπῶν οἱ μὲν βαρύτεροι τοῦ Δωρίου μέχρι τοῦ συμφωνοῦντος φθόγγου (τῷ Δωρίῳ προσλαμβανομένῳ, οἱ δ' ὀξύτεροι μέχρι τοῦ συμφωνοῦντος φθόγγου) τῇ νήτῃ τῶν ὑπερβολαίων. Die eingeklammerten Worte stehen nicht in den Handschriften, sondern rühren erst von Bellermann her. Eine Lücke findet hier jedenfalls statt, aber die fehlenden Worte können auch noch anders gelautet haben. Und wenn die Bellermannsche Restitution den Satz enthält, dass allein die dorische Scala vollständig sangbar ist, so enthält sie eine Thatsache, welche den vorausgehenden Worten des Aristides οἱ μὲν μελῳδοῦνται δι' ὅλου widerspricht. Die Bemerkung Bellermanns: *itaque pro* οἱ μὲν μελῳδοῦνταί δι' ὅλου *proprie dicendum erat* εἷς μὲν μελῳδεῖται δι' ὅλου, hebt diesen misslichen Umstand keineswegs. Und wie will es denn Bellermann erklären, dass die Griechen blos eine einzige Doppelscala haben durchsingen können, da er ja selber eine doppelte Möglichkeit statuirt? Er sagt: „Soll man zwei bestimmte Octaven nennen, so wird man nicht viel von der Gegend *Fis* — $\overline{fis}$ abweichen können oder höchstens *G* — $\overline{g}$ wählen,“ er hat hiermit also zwei verschiedene Doppeloctaven in *Fis* und in *G* als sangbar statuirt.

Zweitens: Aristides sagt, dass der tiefste Ton, welchen die menschliche Stimme zu singen vermag, der durch *B* bezeichnete dorische Proslambanomenos ist; tiefer kann der Sänger nicht kommen, wenn er nicht ins Brummen gerathen will (vgl. Nicomach. a. a. O.). Bei uns kommt es zwar vor, dass ein Sänger noch bis über den Ton *F* hinunter kann, aber dies ist einmal ausserordentlich selten, und sodann wird ein solcher tieferer Ton immer den Charakter einer βηχία haben. Aber der Ton *F* kann von den meisten Solobassisten — denn von Solostimmen ist hier die Rede — noch recht deutlich, ohne als Brummton zu erscheinen, hervorgebracht werden. Wir müssten demnach, wenn wir mit Bellermann die gleiche Organisation der griechischen Stimme mit der unsrigen voraussetzen, zunächst sagen: der Proslambanomenos der dorischen Scala (*B* geschrieben) ist unser *F* — die unterhalb *F* liegenden Töne (die tiefsten Töne der hypo-

dorischen, hypophrygischen und hypolydischen Scala) kommen nicht für den Gesang, sondern blos für die Instrumente vor, und zwar würde dann der tiefste Ton der griechischen Instrumente dem tiefsten Tone unseres Violoncellos (*C*) gleich sein. Also antikes *F* = unserem *C*, die alte Stimmung steht eine Quarte tiefer als unsere heutige. In dieser Weise hat Bellermann im Anonymus die griechischen Noten transponirt.

Indess enthält die Stelle des Aristides eine auf der Hand liegende Ungenauigkeit. Er sagt: „um irgend einen gegebenen Ton seinem Werthe nach zu bestimmen, solle man den tiefsten Ton hervorbringen, welchen man könne, und nach diesem tiefsten jenen andern gegebenen Ton bestimmen.“ Der tiefste Ton wäre nämlich immer der dorische Proslambanomenos. Dies ist geradezu widersinnig. Es gibt ja auch viele Stimmen, welche Tenorstimmen sind; für diese liegt ihr tiefster Ton (*c*, *d* oder *e*) viel höher als für Bassstimmen, und auch für den Bass ist der tiefste singbare Ton keineswegs bei allen Sängern derselbe; dazu gibt es noch Baritonstimmen, welche gewöhnlich bis zum tiefen *A* kommen. Da man unmöglich denken kann, dass es bei den Griechen keine anderen Männerstimmen gegeben hat, als lediglich Bassstimmen (und zwar alle von gleicher Tiefe), aber keine Tenor- und Baritonstimmen — oder dass es bei ihnen nur gleichmässig tief gehende Tenorstimmen, aber keine Bass- und Baritonstimmen gegeben hat u. s. w., so bleibt nichts übrig als die Annahme, dass jene Angabe des Aristides auf Ungenauigkeit oder Unwissenheit oder auf Missverständniss seiner Quellen beruht, was ebenfalls auf Unwissenheit hinauskommt. — Fest steht nur dies, dass es unter den eine Doppeloctave umfassenden griechischen Tonoi einige gab, die von geschulten Solostimmen durchgesungen werden konnten — zu ihnen gehörte auch der dorische, aber noch mehrere andere. Bellermann sagt, dass die Doppeloctaven *Fis*—*fis* und *G*—*g* von unseren Sängern durchgesungen werden können, nicht aber die Doppeloctave *B*—*b*. Eine von diesen beiden Octaven wird also mit dem als *B*—*b* geschriebenen τόνος Δώριος übereinkommen und der griechische Ton *B* entspricht der Höhe nach nicht unserem B, sondern dem *Fis* oder *G*, steht also eine grosse oder kleine Terz tiefer, als er geschrieben wird. Dies kommt mit dem aus der Stelle des Ptolemäus gewonnenen Resultate genau überein, wonach der griechische Ton *f* der Klanghöhe nach unserem *d* ent-

sprach. Mit Rücksicht auf eben dies Resultat müssen wir uns dahin entscheiden, dass von den beiden Tönen *Fis* und *G* nicht der Ton *Fis*, sondern vielmehr *G* dem griechischen Tone *B* entsprechen muss. Jene von Solosängern durch zwei Octaven hindurch sangbare dorische Doppeloctave ist also unsere Scala von *G* bis $\bar{g}$.

§ 34.

Der Topos hypatoeides, mesoeides, netoeides (für Tragödie, chorische Lyrik und Nomos).

Mit der absoluten Stimmhöhe stehen in Zusammenhang die Angaben der Alten über die τόποι φωνῆς. Es heisst nämlich bei dem Anonym. de mus. § 63. 64: „Es gibt vier τόποι φωνῆς: der ὑπατοειδής, μεσοειδής, νητοειδής, ὑπερβολοειδής.

1. Der ὑπατοειδής geht von der hypodorischen ὑπάτη μέσων bis zur dorischen ὑπάτη μέσων, wird also durch die Töne begrenzt, welche die Griechen mit *B* und *f* bezeichneten.
2. Der μεσοειδής von der phrygischen ὑπάτη μέσων bis zur lydischen μέση — von *g* bis *d*.
3. Der νητοειδής von der lydischen μέση bis zur lydischen νήτη συνημμένων — von *d* bis $\bar{g}$.
4. Der ὑπερβολοειδής, welcher Alles begreift, was über dem νητοειδής hinausliegt."

Auch Aristides hatte hiervon gesprochen als den τῆς φωνῆς ἰδιότητες. Diese Stelle seines Buches ist nicht mehr erhalten, er verweist darauf im Abschnitt von der Melopöie zurück (p. 28): ταύτης (sc. τῆς μελοποιίας) ἡ μὲν ὑπατοειδής ἐστιν, ἡ δὲ μεσοειδής, ἡ δὲ νητοειδὴς κατὰ τὰς προειρημένας τῆς φωνῆς ἰδιότητας. Den vierten von dem Anonymus aufgeführten τόπος, den ὑπερβολοειδής hat also Aristides nicht genannt und offenbar ist es ein den drei anderen nicht coordinirter τόπος; eine praktische Bedeutung wird, wie wir sehen werden, nur jenen drei anderen beigelegt.

Es läge nahe zu denken, dass diese τόποι oder φωνῆς ἰδιότητες ὑπατοειδής, μεσοειδής, νητοειδής dasselbe bedeuten, was man bei uns als die drei Stimmregionen (die tiefe, mittlere und hohe) bezeichnet, deren Umfang und Charakter wir S. 370 kürz-

lich nach Marx angegeben haben. Jedenfalls stehen die antiken τόποι mit den Stimmregionen im Zusammenhange, aber identisch mit ihnen sind sie nicht. Ein Unterschied besteht nämlich darin, dass unsere heutigen Stimmregionen für die verschiedenen Arten der Stimmen verschieden sind, d. h. die Mittelstimme des Tenors ist eine andere als die des Alts, Basses, Baritons, Soprans u. s. w. — nur etwa Bass und Alt kommen in den Stimmregionen mit einander überein, wie aus der Tabelle S. 370, wo immer die Mittelregion jeder Stimme durch einen Bogen bezeichnet ist, hervorgeht. Man kann also von Stimmregionen stets nur mit Rücksicht auf einzelne Stimmen sprechen, man kann aber z. B. nicht im allgemeinen sagen: von *g* bis *e* reicht die mittlere Stimmregion, denn dies ist nur der Fall für den Tenor, aber nicht für Bass, Alt, Sopran. Bei der Bestimmung der τόποι φωνῆς dagegen nehmen die Alten auf einzelne Stimmen ganz und gar keine Rücksicht, vielmehr nennen sie, um die Grenzen der τόποι anzugeben, Töne verschiedener Scalen, einmal der dorischen und hypodorischen, dann der phrygischen und endlich der lydischen, von denen doch z. B. die letztere jedenfalls eine nicht für den Bass, sondern für den Tenor geeignete Scala ist, während umgekehrt die dorische den tieferen Stimmen (Bass und allenfalls Bariton) angehört (Aristid. p. 25: ὁ μὲν Δώριος πρὸς τὰ βαρύτερα τῆς φωνῆς (φωνή allgemein gefasst) ἐνεργήματα χρήσιμος, ὁ δὲ Λύδιος πρὸς τὰ ὀξύτερα). — Also was wir Modernen Stimmregion nennen, kommt mit dem antiken τόπος φωνῆς nicht überein.

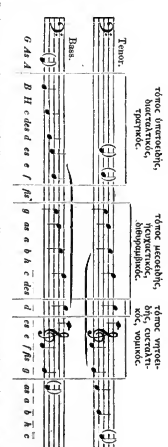
Dazu kommen die ziemlich ausführlichen Angaben über die praktische Bedeutung der τόποι. Sie gelten nämlich als eins der wichtigsten Momente für das ἦθος μελοποιίας, ja es wird geradezu der Unterschied der drei ἤθη oder τρόποι μελοποιίας hauptsächlich an die τόποι angeknüpft. Diese drei ἤθη μελοποιίας heissen nach Euclid. 21 διασταλτικόν, ἡσυχαστικόν und συσταλτικόν; das ἡσυχαστικόν ᾧ παρέπεται ἠρεμότης ψυχῆς καὶ κατάστημα ἐλευθέριόν τε καὶ εἰρηνικόν passt hauptsächlich für Hymnen, Päane, Enkomien, Trostlieder und ähnliches; das διασταλτικόν für die Gesänge der Tragödie „καὶ πάθη τούτοις οἰκεῖα“, das συσταλτικόν für ἐρωτικὰ πάθη, θρῆνοι, οἶκτοι καὶ τὰ παραπλήσια. Aristides p. 28 bezeichnet diese drei ἤθη als τόποι μελοποιίας und sagt: „es sind folgende: der ὑπατοειδής, der μεσοειδής und der νητοειδής gemäss der von mir im Voraus-

gehenden genannten Stimmregionen. Sie heissen auch τόπος τραγικός, διθυραμβικὸς und νομικός; der τραγικός ist ὑπατοειδής, der διθυραμβικός ist μεσοειδής, der νομικός ist νητοειδής." „Also die ruhige Musik der Päane, Hymnen, Enkomien u. s. w. bewegten sich im τόπος μεσοειδής und daher hiess diese Art der Melopöie τρόπος ἡσυχαστικός oder μεσοειδής; die Lieder der Tragödie bewegten sich gern im τόπος ὑπατοειδής, daher τόπος διασταλτικός, τραγικός oder ὑπατοειδής: die aufgeregten Erotika, Threnen u. s. w. im τόπος νητοειδής, daher τόπος συσταλτικός oder νητοειδής. Ist hier die Musik der Dithyramben als eine ruhige, die der Nomoi als eine bewegtere bezeichnet, so ist zu bemerken, dass dabei nicht an die alten Nomoi der Terpandriden gedacht wird, sondern an die späteren Nomoi aus der Zeit des Phrynis und Timotheus. Dass wir Modernen Unrecht haben, wenn wir mit dem griechischen Dithyrambus, wie wir es vielfach zu thun pflegen, den Begriff des Ueberschwänglichen, Maass- und Regellosen verbinden, lässt sich leicht nachweisen — z. B. aus dem Rhythmus, welcher gerade hier ein vorwiegend ruhiger ist (das sogenannte daktylo-epitritische Metrum). Der Dithyramb ist zwar bewegter als der Päan, der Hymnus u. s. w., aber die Alten unterscheiden auch ganz ausdrücklich verschiedene εἴδη des τρόπος ἡσυχαστικός. Als εἶδος ist der Dithyramb bewegter denn der Päan oder der Hymnus, aber mit Päan und Hymnus zusammen bildet er ein gemeinsames γένος, und hat mit ihnen einerseits gegenüber den νόμοι und andererseits gegenüber den τραγικά das ἦθος ἡσυχαστικόν.

Bei dieser praktischen Bedeutung der τόποι φωνῆς wäre es in der That absurd, in ihnen dasselbe wie in unseren Stimmregionen erblicken zu wollen. Denn wie wäre es möglich, dass z. B. die tragischen, dem τόπος ὑποειδής angehörenden Gesänge in der tiefen Stimmregion ausgeführt oder auch nur vorzugsweise in dieser ausgeführt worden seien, der Nomos dagegen in der hohen Stimmregion? Das ist geradezu eine Unmöglichkeit.

Nichts desto weniger besteht ein gewisser Zusammenhang zwischen den griechischen τόποι φωνῆς und den gleichnamigen Stimmregionen der modernen Musik. Wir stellen in dem folgenden die griechische Notenreihe durch alle Ganz- und Halbtöne von G bis $\overline{\overline{c}}$ auf. Wie es die obige Stelle S. 376 angibt, bezeichnen in dieser chromatischen Scala die Noten B und f die

Grenzen des τόπος ὑπατοειδής, διασταλτικός oder τραγικός, — die Noten *g* und *d* begrenzen den τόπος μεσοειδής, ἡσυχαστικός oder διθυραμβικός, — die Noten *d* und *g* den τόπος νητοειδής, συσταλτικός oder νομικός. Was über den Ton *g* hinausliegt, gehört dem praktisch nicht eigenthümlich verwendbaren τόπος ὑπερβολοειδής an. Nun wissen wir aber, dass die Stimmung bei den Griechen tiefer steht als die Notirung; die Note *B* bezeichnet nicht unsern Ton *B*, sondern einen um eine kleine Terz tiefern Ton, und wir fügen dem entsprechend den Noten der chromatischen Tonreihe ihre wirkliche Stimmungshöhe in den oberhalb stehenden modernen Notenlinien hinzu. Dabei berücksichtigen wir zugleich den Umfang der Bass- und der Tenorstimme und drücken in jeder die mittlere Stimmregion wie auf S. 370 durch einen Bogen aus, wonach sich von selber versteht, welche Töne jedesmal der höhern und welche der tiefern Stimmregion angehören.



Dass der von den Griechen als *d* notirte Ton zwei τόποις gemeinsam ist, kann weiter nicht auffallen. Aber auffallen könnte es, dass der Ton *fis* übergangen ist, denn dieser steht sowohl ausserhalb des τόπος ὑπατοειδής und des μεσοειδής. Der Grund hierfür liegt nach den Ergebnissen des § 35 Auseinandergesetzten nicht fern. Es muss nämlich eben wegen dieser Auslassung des Tones *fis* das uns hier vorliegende System der drei τόποι zu einer Zeit aufgekommen sein, wo es blos die sieben alten ♭-Tonarten, aber noch nicht die Kreuztonarten gab — oder es sind

wenigstens in denselben die Kreuztonarten unberücksichtigt geblieben. Freilich fehlt auch das *ges* der τόνοι mit 5 und 6 ♭.

1. Der τόποc μεcοειδήc oder μέcοc. Die durch ihn bezeichnete Tonlage

e f g a h

kann ausgeführt werden sowohl von Bassstimmen wie von Tenorstimmen (um von den Baritonisten abzusehen), und zwar von beiden mit fast gleicher Bequemlichkeit. Denn die sämmtlichen fünf Töne von *e* bis *h* gehören der Mittelstimme des Basses und die drei hohen der Mittelstimme des Tenors an. Fügen wir ausser dem Ton $\bar{c}$ unten noch den Ton *d* und oben dessen Octave *d* hinzu, so erhalten wir die nämliche Octave, welche nach Ptolemäus die allgemein d. h. für alle Stimmen sangbare ist; nur dass von den hier fehlenden Tönen das untere *d* nicht für alle Tenoristen, das obere *d* nicht für alle Altisten gleich bequem ist. Der τόποc μεcοειδήc enthält also diejenigen Töne jener von Ptolemäus bezeichneten Octave, welche ohne Ausnahme für alle und jede Stimme, Bass, Bariton, Tenor, Alt, Sopran mit gleich grosser Leichtigkeit und Bequemlichkeit zu singen sind. Diesem Stimmumfange gehören die verschiedenen εἴδη der ruhigen chorischen Lyrik an. Zunächst das εἶδοc des Dithyrambus, nach welchem als dem vornehmsten alle diese εἴδη zusammen als τόποc διθυραμβικόc bezeichnet sind. Wir haben uns schon oben darüber erklärt, inwiefern der Dithyramb ein ἦθοc ἡcυχαcτικόν hatte. Andere hierher gehörige εἴδη werden durch die ὕμνοι, παιᾶνεc, ἐγκώμια, cυμβουλαὶ καὶ τὰ τούτοιc ὅμοια gebildet (Euclid. 22). Von den bei Aristid. p. 30 genannten εἴδη (εἴδει δὲ εὑρίcκονται πλείουc [sc. τρόποι], ὡc δυνατὸν δι' ὁμοιότητα τοῖc γενικοῖc ὑποβάλλειν· ἐρωτικοί τε γὰρ καλοῦνταί τινεc ὧν ἴδιοι ἐπιθαλάμιοι καὶ κωμικοὶ καὶ ἐγκωμιαcτικοί) sind demnach hierher mit Sicherheit die ἐγκωμιαcτικοί zu ziehen (wohin die κωμικοί gehören, lassen wir hier unentschieden) — man wird demnach auch die pindarischen Epinikien diesem τρόποc als dem τρόποc ἡcυχαcτικόc zurechnen müssen. Die Melodieen also, in welchen diese Chorpoesieen gesungen wurden, bewegen sich vorzugsweise in der Tonregion *e* bis *h*. Insofern also der Chorodidaskalos genöthigt war, sich bei der Ausführung des Chores zugleich der Bass- und Tenorstimmen, oder bei Knabenchören sich der Alt- und Sopranstimmen zu bedienen,

fanden diese verschiedenen zusammensingenden Stimmen in der Tonlage von *e* bis *h* einen überall für sie passenden τόπος. Und berücksichtigt man, dass die meisten Töne dieses Umfangs immer der Mittelstimme angehören (sowohl bei Bassisten als Tenoristen, vgl. oben), so kann man sagen, dass die Bezeichnung dieser Stimmlage als τόπος ἡσυχαστικός auch vom Standpuncte unserer Musik ganz richtig ist, denn die Mittelstimme ist für alle Stimmklassen die ruhigste (vgl. Marx a. a. O. S. 342). Selbstverständlich wird es indess häufig genug vorgekommen sein, dass der hesychastische Chorgesang jene Grenze nach unten und oben hin wenigstens um einige Töne überschritten hat, am häufigsten wird wohl der noch für alle Stimmen sangbare Ton $\overline{c}$ hinzugekommen sein.

2. Der τόπος νητοειδής umfasst die Töne *h* $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$; sie sind demjenigen τρόπος μελοποιίας wesentlich, welchen man von seinem vornehmsten εἶδος den τρόπος νομικός, das heisst die Compositionsmanier des Nomos, und nach seinem bewegten Charakter den τρόπος συσταλτικός nannte. Die vorliegenden vier Töne kann auch noch der Bassist singen, aber sie lassen sich nur in der hohen Stimmregion desselben hervorbringen (vgl. die Tabelle S. 370). — Da wir nothwendig annehmen müssen, dass der νόμος u. s. w. unmöglich blos auf diese vier Töne beschränkt sein konnte, zumal er kein Chorgesang, sondern Sologesang ist, sondern auch unterhalb und oberhalb über sie hinausging, so werden wir auch sagen müssen, dass wenigstens die über jene vier Töne aufwärts gehenden Melodieen von Bassisten nicht mehr gesungen werden konnten. Dagegen passen alle diese Melodieen ganz eigentlich für den Tenor, welcher sogar jene sämmtlichen vier Töne noch in seiner Mittelstimme hat, und wir gewinnen hieraus das Resultat, dass die μελῳδίαι des auf den τόπος νητοειδής basirten τρόπος νομικός oder συσταλτικός Tenoristen erforderten. Ausser dem νόμος gehören hierher nach Euclid. 21 die ἐρωτικά, θρῆνοι, οἶκτοι καὶ τὰ παραπλήσια; nach Aristid. p. 30 fallen mit den ἐρωτικά die ἐπιθαλάμια zusammen; dass auch die von Aristides erwähnten κωμικοὶ τρόποι hierher gehören und mit ihnen die Gesänge des Satyrdramas, lässt sich aus den uns über die Arten der Orchestik zugekommenen Angaben beweisen. Zu diesen Klassen von Gesängen wandten die Griechen also vorwiegend Tenorstimmen an. Mit dem Gebrauch, den die moderne Musik von der Tenorstimme mit Rücksicht auf deren

eigenthümlichen Charakter macht (vgl. Marx a. a. O.: „der Tenor ist jünglinghaft, bald für schmelzende Innigkeit, bald für glühende Leidenschaft erregt"), kommt dieser antike Gebrauch im Wesentlichen überein. Auch unsere Oper wählt für die ersten „Liebhaber" und „Liebhaberinnen" Tenoristen und Sopranistinnen — in gleicher Weise waren die Melodieen der griechischen Solo-ἐρωτικά auf Tenore und, wenn wir mit Rücksicht auf die sapphonischen Compositionen u. s. w. auch an Sängerinnen denken wollen, auf Soprane berechnet. Von Chorgesängen gehören hierher nach Aristides die ἐπιθαλάμια, aber auch die θρῆνοι, worunter wir zunächst die lyrischen, nicht die tragischen θρῆνοι zu verstehen haben — dem entspricht es, dass bei den Griechen auch die klagende Instrumentalmusik sich in hohen Tonlagen bewegt (Aristid. p. 101) *). Endlich müssen wir dem durch Tenoristen ausgeführten τρόπος νομικός oder συσταλτικός noch die νόμοι und, wie Euklides sagt, die οἶκτοι vindiciren; unter den letzteren sind die dem Nomos auch sonst so vielfach analogen tragischen Klagemonodieen verstanden. Also wie die Solosänger des νόμος, so waren auch die Solosänger der σκηνική μουσική Tenoristen.

3. Der τόπος ὑπατοειδής ist ein wesentliches Erforderniss für den τρόπος τραγικός oder διασταλτικός. Es ist zwar keineswegs gesagt, was auch an sich schon undenkbar wäre, dass die Melodieen der Tragödie blos auf die Töne des τόπος ὑπατοειδής beschränkt waren, aber es steht fest, dass auch diese Töne in den tragischen Melodieen vorkamen und dass für das tragische ἦθος nothwendig waren. Diese der tragischen Melopöie nothwendigen Töne fehlen aber gänzlich den Tenorsängern, sie kommen nur bei eigentlichen Bassisten vor. Daraus ergibt sich, dass die alte Tragödie Bassisten verlangte. Durch Tenoristen konnten die τραγικά, d. h. wie wir gleich sehen werden, die eigentlichen tragischen Chorlieder, nicht ausgeführt werden. Marx a. a. O. S. 348 lehrt: „Der Tenor ist jünglinghaft, bald für schmelzende Innigkeit, bald für glühende Leidenschaft erregt; der Bass männlich reifer, von kernignachhaltiger Kraft, würdig und ruhig, aber gewaltsamer Ausbrüche der Leidenschaft fähig — der Tenor wie der Discant heller, beweglicher, der Bass wie

*) Vgl. Plut. mus. 15 das Urtheil über die von Plato verworfene Λυδιστί: „ἐπειδὴ ὀξεῖα καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρῆνον."

der Alt dunkler, rubiger.“ Diesen Eindruck machte die Bassstimme auch auf die Griechen, und aus keinem andern Grunde verwandten sie dieselbe, um das διασταλτικὸν ἦθος μελοποιίας zu erreichen: „δι' ἧς τὸν θυμὸν ἐξεγείρομεν“ Aristid. p. 30; „δι' οὗ σημαίνεται μεγαλοπρέπεια καὶ δίαρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες καὶ πράξεις ἡρωικαὶ καὶ πάθη τούτοις οἰκεῖα. χρῆται δὲ τούτοις μάλιστα ἡ τραγῳδία καὶ τῶν λοιπῶν δὲ ὅσα τούτου ἔχεται τοῦ χαρακτῆρος“ Euclid. p. 21. Das hiermit dargelegte tragische Ethos passt indess nur für die tragischen Chöre, nicht aber für die meist nichts als leidenschaftliche Klagen enthaltenden tragischen Monodieen; ohnehin hat sich bereits oben ergeben, dass die οἶκτοι (τραγικοί) dem τόπος νητοειδής, also der Tenorstimme angehören. So müssen wir denn den alten Angaben zufolge den Satz aufstellen, dass zum tragischen Chor Bassisten genommen wurden, während die meisten lyrischen Chöre aus Bassisten und Tenoristen gemischt waren, und während ferner der Nomosgesang und die tragische Monodie oder die antike Opernarie dem Tenorsänger angemessen war. Im tragischen Kommos oder Threnos wirkt also zugleich Bass und Tenor; wo der Koryphäus Monodieen ausführt, sind es Bassmelodieen. — Was dieser im allgemeinen gewiss durchaus gültige Satz in speciellen Fällen für Ausnahmen erleiden mochte, braucht uns hier nicht zu kümmern. Die erhaltene (im τόνος Λύδιος συνημμένων, d. h. mit 2 ♭ geschriebene) Melodie zu Py. 1 geht von der Note *g* abwärts bis zu *b*, also nach der wahren Tonhöhe von $\overline{e}$ abwärts bis *g*; sie umfasst mithin den ganzen τόπος νητοειδής nebst den Tönen *g* und *a* des μεσοειδής. Nach dem Obigen sollte sie sich als dem τρόπος ἡσυχαστικός angehörig vorwiegend im τόπος μεσοειδής, nicht aber im νητοειδής bewegen. Es mag dies ein Kriterium bei der Beurtheilung ihrer Aechtheit oder Unächtheit abgeben.

§ 35.

Geschichte der Transpositionsscalen und der Semantik.

Vielleicht über keinen andern Punkt in der Musikgeschichte liegen uns so genaue Berichte vor, wie über die allmähliche Vermehrung der Transpositionsscalen. In der voraristoxenischen Zeit gab es zuerst eine Trias, dann eine Pentas, endlich eine Heptas, beziehungsweise Hexas von Tonoi.

Die Trias der Transpositionsscalen.

Ptolemäus sagt 2, 6, dass die Alten blos drei Transpositionsscalen gekannt hätten, die dorische, phrygische und lydische: μόνους ᾔδεσαν τόν τε Δώριον, καὶ τὸν Φρύγιον, καὶ τὸν Λύδιον, ἑνὶ τόνῳ διαφέροντας ἀλλήλων. Wenn es bei Bacchius p. 12 heisst: οἱ τοὺς τρεῖς τρόπους (=τόνους) ᾄδοντες τίνας ᾄδουσι; Λύδιον, Φρύγιον, Δώριον. Οἱ δὲ τοὺς ἑπτὰ τίνας; Μιξολύδιον, Λύδιον, Φρύγιον, Δώριον, Ὑπολύδιον, Ὑποφρύγιον, Ὑποδώριον, so haben wir den ersten dieser beiden Sätze zwar mit jener Nachricht des Ptolemäus in Zusammenhang zu bringen, dürfen aber daraus nicht folgern, dass es noch zur Zeit des Bacchius Musiker gab, die sich blos jener drei Transpositionsscalen bedienten.

Jene Alten also bewegten sich in folgenden Scalen:

Lyd.	diez.	♭	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	$\overline{c}$	$\overline{d}$	$\overline{e}$	$\overline{f}$	$\overline{g}$	$\overline{a}$
	syn.	♭♭	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	$\overline{c}$	$\overline{d}$	$\overline{es}$	$\overline{f}$	$\overline{g}$	
Phr.	diez.	♭♭♭	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	$\overline{d}$	$\overline{es}$	$\overline{f}$	$\overline{g}$
	syn.	♭♭♭♭	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	$\overline{des}$	$\overline{es}$	$\overline{f}$	
Dor.	diez.	♭♭♭♭♭	*B*	*c*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	$\overline{c}$	$\overline{des}$	$\overline{es}$	$\overline{f}$
	syn.	♭♭♭♭♭♭	*B*	*c*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	$\overline{b}$	$\overline{ces}$	$\overline{des}$	$\overline{es}$	

Wir setzen hierbei voraus, dass die Alten für einen jeden Tonos sich nicht nur des Diezeugmenon-, sondern auch des Synemmenon-Systems bedieten, wozu uns die unmittelbar weiter folgenden Worte des Ptolemäus συστήματος ὀνόματι περιέλαβον τὸ συνημμένον Veranlassung geben. Wir haben ferner vorauszusetzen, dass jenen Alten das erst spät aufgekommene Hyperbolaion-Tetrachord noch unbekannt war: ihre Scalen haben sicherlich den Umfang des Dodekachordes und Hendekachordes nicht überschritten. Möglicher Weise fehlte ihnen auch noch der Proslambanomenos; das Hypaton-Tetrachord aber muss bei ihnen schon im Gebrauche gewesen sein, vgl. S. 305. In der Zeit der Alten also waren in Wirklichkeit schon sämmtliche 6 Transpositonsscalen von e i n e m ♭ bis zu sechs ♭ bekannt. Unter Hinzunahme der S. 347 bis 351 gewonnenen Thatsachen können wir noch weiterhin sagen: die Kitharoden der damaligen Zeit wandten die Scalen mit e i n e m ♭

und mit zwei ♭ an (lydisches Diezeugmenon- und lydisches Synemmenon-System); die Auletik bewegte sich ausserdem auch noch in den Scalen mit 3 ♭ und mit 4 ♭ (phrygisches Diezeugmenon- und Synemmenon-System); die chorische Musik endlich wandte auch noch die Scalen mit 5 ♭ und mit 6 ♭ an (dorisches Diezeugmenon- und Synemmenon-System), — sie musste dies thun, im Falle das Chorlied für tiefere (Bariton- oder Bass-) Stimmen bestimmt war. Vgl. S. 379.

Da die Kitharodik älter ist als die Auletik, und da wiederum die kunstmässige Ausbildung der chorischen Musik noch später als die der Auletik fällt, so folgt, dass die im Vorausgehenden an erster Stelle genannten Transpositionsscalen mit Einem ♭ und zwei ♭ die ältesten sind. Die beiden ältesten Systeme, das octachordische (heptachordische) Diezeugmenon- und das heptachordische Synemmenon-System, sind also in der Transpositionsstufe gehalten:

a b c d e f g (a)
a b c d es f g

Es könnte auffallend erscheinen, dass man sich damals derjenigen Transpositionsscala, welche uns als die einfachste von allen erscheint, nämlich der Scala ohne Vorzeichen (des später sogenannten lydischen Diezeugmenon-Systems) noch nicht bedient hat, wie man nach dem Berichte des Ptolemäus nothwendig annehmen muss.*) Indess hat sich S. 341 gezeigt, dass in der alten Semantik die hypolydische Tonart keineswegs einfacher als die lydische ist; denn in beiden wurden zwei γράμματα ἀνεστραμμένα angewandt.

Die Pentas der Transpositionsscalen.

In der Einleitung seiner στοιχεῖα ἁρμονικά p. 37 weist Aristoxenus auf die Darstellung hin, welche die mit Notenscalen versehenen Lehrbücher seiner Vorgänger, die Schriften der alten Harmoniker (vgl. S. 28. 29), von den Transpositionsscalen gegeben hatten. Nachdem er hierüber im allgemeinen gesagt: „Es herrscht dort eine solche Verschiedenheit in der Aufzählung und Benennung der Transpositionsscalen, dass sie an das Schwanken erinnert, welches unter den griechischen Staaten in der Zählung der

*) Ptolemäus sagt ausdrücklich, dass jene Alten noch keine Transpositionsscala gehabt hätten, welche um eine Quart höher oder tiefer sei als eine andere: ὡς μὴ φθάνειν ἐπὶ τὸν τῷ διὰ τεσσάρων ὀξύτερον ἢ βαρύτερον. Die später sogenannte hypolydische Scala liegt eine Quarte höher als die lydische.

Monatstage besteht. Was bei den Korinthern der zehnte Monatstag ist, ist bei den Athenern der fünfte, und wieder bei andern der achte. Ebenso machen es die Harmoniker mit den Tonoi" — nachdem er dies gesagt, spricht er zunächst von einer Klasse von Harmonikern, welche in ibren Lehrbüchern 6 Transpositionsscalen aufgestellt, beziehungsweise durch Notenscalen bezeichnet haben:

Οὕτω γὰρ οἱ μὲν τῶν ἁρμονικῶν λέγουϲι βαρύτατον μὲν τὸν Ὑποδώριον τῶν τόνων·
τούτου δὲ ἡμιτονίῳ (ὀξύτερον) τὸν Δώριον·
τοῦ δὲ Δορίου τόνῳ τὸν Φρύγιον·
ὡϲαύτωϲ δὲ καὶ τοῦ Φρυγίου τὸν Λύδιον ἑτέρῳ τόνῳ·
ἡμιτονίῳ δὲ ὀξύτερον τούτου τὸν Μιξολύδιον.

Für τούτου im ersten und fünften Satze hat Meiboms Text mit dem lib. Leid. τούτων; das richtige τούτων überliefern die libb. Oxonienses. Das im zweiten einzuschaltende Wort ὀξύτερον ist in allen libb. ausgefallen. Der fünfte Satz steht in den Handschriften an zweiter Stelle. Schon Meibom bemerkt, dass dann der τόνοϲ Μιξολύδιοϲ an unrichtiger Stelle steht. Er stand ursprünglich am Ende, wobin er im Obigen gestellt ist: das wird wohl jedem zweifellos erscheinen, der die weiterhin zu besprechenden Worte des Aristoxenus hinzuzieht, welche, sich unmittelbar an die obigen Sätze anschliessend, die beiden übrigen Transpositions-Systeme der alten Zeit behandeln. In dem uns hier vorliegenden 5-scaligen Transpositions-Systeme sind der τόνοϲ Δώριοϲ, Φρύγιοϲ und Λύδιοϲ ebenso wie in dem von Aristoxenus recipirten 13-scaligen je um einen Ganzton von einander entfernt, wir haben sie daher mit den 3 gleichnamigen Scalen des späteren Systems zu identificiren: der dorische Tonos beginnt mit *B*, der phrygische mit *c*, der lydische mit *d*. Der mixolydische Tonos der Harmoniker liegt 1 Halbton über dem lydischen — ebenso auch der mixolydische des späteren Systems: er ist mithin die in *es* beginnende Transpositionsscala. Eine Differenz findet für den τόνοϲ Ὑποδώριοϲ statt, welcher nicht wie im späteren Systeme um eine Quarte, sondern um einen Halbton tiefer als der τόνοϲ Δώριοϲ liegt, und also nicht mit dem gleichnamigen τόνοϲ der Späteren, sondern vielmehr mit dem von diesen sogenannten τόνοϲ Ὑπολύδιοϲ identisch ist.

Zu jener Trias der von Ptolemäus sogenannten „παλαιοί" sind hier also zwei Tonoi hinzugekommen, von denen wir wiederum

anzunehmen haben, dass ein jeder von ihnen sowohl in dem dodekachordischen Diezeugmenon-Systeme wie in dem hendekachordischen Synemmenon-Systeme ausgeführt worden ist: oberhalb des lydischen der τόνος Μιξολύδιος, unterhalb des dorischen der damals sogenannte τόνος Ὑποδώριος. Der letztere führte diesen Namen, weil er unmittelbar unter dem dorischen lag.

Die Heptas resp. Hexas der Transpositionsscalen.

Eine spätere Zeit nahm unterhalb des τόνος Δώριος nicht wie jene Harmoniker des Aristoxenus blos eine, sondern drei tiefere Transpositionsscalen an. Hatten jene älteren Harmoniker zur Bezeichnung des unterhalb des dorischen gelegenen Tonos die Vorsatzsylbe ὑπὸ angewandt (ὑποδώριος), so adoptirte man auch in der jetzigen Epoche diese Art der Nomenclatur, — jedoch in einer etwas andern Weise. Dort bezeichnet die Hypo-Tonart den unmittelbar unter der im übrigen gleichnamigen Transpositionsscala stehenden τόνος. Hier dagegen den um eine Quarte tiefer stehenden Tonos. Die Scala in *A* heisst jetzt nicht mehr Ὑποδώριος, sondern Ὑπολύδιος (eine Quarte tiefer als die in *d* beginnende lydische); die Scala in *G* wird Ὑποφρύγιος genannt (eine Quarte tiefer als die in *c* beginnende phrygische); die Scala in *f* erhält den früher der mit *A* beginnenden Scala zukommenden Namen Ὑποδώριος (eine Quarte tiefer als die mit *B* beginnende dorische).

Diese sieben Transpositionsscalen sind es, von denen Ptolemäus sagt, man müsse sich auf sie beschränken (S. 352). Bacchius p. 12 gedenkt ihrer neben der ältesten Trias der Tonarten (S. 384). Wo Aristoxenus von der bei seinen Vorgängern bestehenden Nomenclatur der Transpositionsscalen redet, Harm. p. 37, geschieht der eben besprochenen Heptas keine Erwähnung — ohne Zweifel aus dem Grunde, weil Aristoxenus, dem es dort nur darauf ankommt, die Leistungen seiner Vorgänger zu tadeln, die in Rede stehenden Tonarten mit ihrer Nomenclatur als berechtigt anerkennt. Dagegen spricht er ebendaselbst von zwei andern Klassen seiner Vorgänger, welche beide eine Hexas von Transpositionsscalen aufstellen, und dieser Hexas liegt sichtlich jene Heptas zu Grunde.

Zuerst nämlich sagt er, nachdem er von den „οἱ μὲν τῶν ἁρμονικῶν" (S. 386) gesprochen:

Ἕτεροι δὲ πρὸς τοῖς εἰρημένοις τὸν Ὑπφρύγιον αὐλὸν

προστιθέαcιν ἐπὶ τὸ βαρύ. — Zu dem Worte Ἕτεροι δὲ ist τῶν ἁρμονικῶν zu ergänzen (vgl. das vorausgehende οἱ μὲν τῶν ἁρμονικῶν). Es ist hiermit also eine zweite Klasse von ἁρμονικοί gemeint.

Dann heisst es weiter:

Οἱ δ' αὖ πρὸc τὴν τῶν αὐλῶν τρύπηcιν βλέποντεc τρεῖc μὲν τοὺc βαρυτάτουc τριcὶ διέcεcιν ἀπ' ἀλλήλων χωρίζουcι, τόν τε Ὑποφρύγιον καὶ τὸν Ὑποδώριον καὶ τὸν Δώριον· τὸν δὲ Φρύγιον ἀπὸ τοῦ Δωρίου τόνῳ, τὸν δὲ Λύδιον ἀπὸ τοῦ Φρυγίου πάλιν τρεῖc διέcειc ἀφιcτᾶcιν. ὡcαύτωc δὲ καὶ τὸν Μιξολύδιον τοῦ Λυδίου. — Die S. 30 gegebene Auseinandersetzung zeigt, dass Aristoxenus die Schriften der sonst von ihm sogenannten „ὀργανικοί" meint (vgl. Οἱ δ' αὖ πρὸc τὴν τῶν αὐλῶν τρύπηcιν βλέποντεc).

Die beiderseitigen hier genannten alten Schriftsteller, die ἕτεροι τῶν ἁρμονικῶν und die ὀργανικοί, weichen nur darin von einander ab, dass die letzteren den von ihnen sogenannten τόνοc Ὑποδώριοc und den τόνοc Λύδιοc um ein weniges (um eine enharmonische Diesis) tiefer ansetzen; in allem übrigen stimmen sie überein.

Ἕτεροι τῶν ἁρμονικῶν·				Ὀργανικοί·	
Ὑποφρύγιοc	G			G	
		1 τόν.			3 διέcειc
Ὑποδώριοc	A		zu tiefes	A	
		1 ἡμιτ.			3 διέcειc
Δώριοc	B			B	
		1 τόν.			1 τόν.
Φρύγιοc	c			c	
		1 τόν.			3 διέcειc
Λύδιοc	d		zu tiefes	d	
		1 ἡμιτ.			3 διέcειc
Μιξολύδιοc	es			es	

Beide statuiren zunächst die in der alten Pentas enthaltenen Transpositionsscalen von *A* bis *es* (vgl. S. 386) und stimmen mit den „οἱ μὲν τῶν ἁρμονικῶν", welche lediglich diese Pentas gelten lassen, auch darin überein, dass sie den tiefsten dieser fünf Tonoi als τόνοc Ὑποδώριοc bezeichnen (nicht wie die Vertreter der Heptas als Ὑπολύδιοc). Unterhalb dieses Tonos in *A* nehmen die „ἕτεροι τῶν ἁρμονικῶν" und die „ὀργανικοί" nur einen einzigen tieferen Tonos an (in *G*), und zwar beide mit Rücksicht auf die αὐλοί (denn es heisst auch von den ἕτεροι τῶν ἁρμονικῶν: „τὸν Ὑποφρύγιον αὐλὸν προστιθέαcιν.") Diesen ihren tiefsten Tonos nennen sie mit demselben Namen Ὑποφρύγιοc, wie

ihn die Vertreter der Heptas bezeichnen, während sie sich sonst in der Nomenclatur den Vertretern der Pentas anschliessen. Es ist unmöglich anzunehmen, dass die in Rede stehenden Vertreter einer Hexas von Transpositionsscalen älter sind als die Vertreter der Heptas; denn wie würden sie alsdann zu dem Ausdrucke Ὑποφρύγιος gelangt sein? Die Sachlage lässt sich nur so denken, dass es zu der Zeit, wo schon die Heptas der Scalen aufgekommen war, noch eine Zahl von Musikern gab, welche zunächst an der Pentas der Scalen und der alten Nomenclatur „Ὑποδώριος“ für die Scale in *A* festhielt, aber darin den Vertretern der Heptas gleichsam eine Concession machte, dass sie wenigstens einen der von diesen statuirten Tonoi unter der bei denselben üblichen Nomenclatur aufnahm, und zwar that sie dies mit Rücksicht auf die αὐλοί. Es mussten damals also die mit *g* beginnenden αὐλοί in der Praxis bereits eine gewisse Bedeutung einnehmen.

Die Notirung der fünf alten Tonoi mit Instrumental-Noten.

Fortlage erblickt in den Instrumentalnoten eine Modification und Verstümmelung der Singnoten. Sie würden hiernach also jünger als die Singnoten sein. Bellermann nennt mit Recht die Instrumentalnoten das ältere Noten-Alphabet, wie er denn auch zuerst auf die dreifache Stellung derselben Instrumental-Note (als γράμμα ὀρθόν, ἀπεστραμμένον und ἀνεστραμμένον) aufmerksam gemacht hat; was die ursprüngliche Bedeutung dieses Instrumentalnoten-Alphabets betrifft, so erklärt er (Tonleitern S. 46), er pflichte durchaus der von Vincent in der Schrift „des notations scientifiques à l'école d'Alexandrie (Revue Archéologique Janv. 1846)“ ausgesprochenen Meinung bei, dass die Instrumentalnoten aus den Zeichen für die Himmelskörper entstanden sein könnten (Vincent zieht die in der caballistischen Lehre zur Bezeichnung der Himmelskörper vorkommenden hebräischen Buchstaben herbei, mit denen die sieben Instrumentalnoten für *e a h d e f g* — eine unerklärbare und von Bellermann selber als „seltsam“ bezeichnete Tonreihe! — Aehnlichkeit haben soll). Es wird wohl bei keinem Leser dieses Buches ein Zweifel bleiben, dass die griechischen Instrumentalnoten nichts anderes als ein altgriechisches Alphabet sind. — Bellermann nimmt dann fernerhin an S. 45, dass die weder umgekehrten noch umgelegten Intrumentalnoten (also die γράμματα ὀρθά) die ältesten Noten seien, die erst später, nachdem das Bedürfniss der

Modulation in andere Tonarten entstanden, die Umlegung und Umkehrung erfahren hätten, worauf dann endlich die Gesangnoten beigefügt worden seien. Die in dem Vorausgehenden herbeigezogenen historischen Ueberlieferungen führen zu einem andern Resultate. Die ältesten Tonarten sind die Scalen von Einem ♭ bis zu sechs ♭, und wenn man von einer absolut ältesten reden will, so kann dies keine andere sein, als die mit 1 resp. 2 ♭ (S. 385). Für keine einzige dieser Scalen reichten als Noten die γράμματα ὀρθά aus; schon die älteste Scala muss die unseren ♭-Erniedrigungen entsprechenden Umlegungen und Umkehrungen des Notenbuchstabens enthalten haben. — Sodann nimmt Bellermann an, dass das älteste Instrumentalnoten-Alphabet in der Höhe nur bis zur Note des Tones *f* (N) gereicht hätte; die Note für *g* (Z) und *a* (Ν) habe ursprünglich nicht diese ihr der allgemeinen Ueberlieferung gemäss zukommende Bedeutung gehabt, sondern es sei Z das ἀνεστραμμένον von N, Ν das ἀπεστραμμένον von N gewesen, und erst späterhin, als die Tonreihe bis zu $\bar{g}$ und *a* verlängert wurde, habe man jenen beiden Noten die ihnen in der uns vorliegenden Ueberlieferung zukommende Bedeutung angewiesen. Gegen diese lediglich aus der äusserlichen Form der betreffenden Noten gefolgerte Conjectur spricht wiederum die historische Ueberlieferung. Sicherlich gingen nämlich die ältesten Scalen bis zur Nete Diezeugmenon resp. bis zur Nete Synemmenon; wäre das älteste Noten-Alphabet nur bis zum Tone $\bar{f}$ gegangen, so hätten die genannten Töne (Nete Diezeugmenon und Synemmenon) nur in den Transpositionsscalen mit 5 und 6 ♭ bezeichnet werden können, aber nicht in den Scalen mit drei und vier ♭, mit ein und zwei ♭, die noch mindestens eben so alt und ursprünglich sind; vgl. S. 385.

Wichtiger als diese negativen Resultate sind die aus den herbeigezogenen historischen Angaben für den Umfang der Noten-Scalen sich unmittelbar ergebenden positiven Resultate. Wir wissen aus Aristoxenus, dass die alten Harmoniker Notentabellen (διαγράμματα) aufgestellt haben.*) Diejenigen von ihnen, welche, wie

*) Aristoxenus sagt, dass die Scalen der alten Harmoniker sich auf Octaven beschränkt hätten (S. 29). Dies ist selbstverständlich so aufzufassen, dass sie für die einzelnen Transpositionsscalen die in ihr zu nehmenden Octavengattungen ausführten, worüber man die von Aristides p. 21 mitgetheilten Scalen der πάνυ παλαιότατοι, auf die wir später näher einzugehen haben, vergleiche.

Aristoxenus sagt, nur eine Pentas von Transpositionsscalen kannten, deren höchste die mixolydische war, konnten mit ihren Notenzeichen nicht über die mixolydische Nete Diezeugmenon hinausgehen. S. 387 oben. Ihre höchste Note war also ⋌ d. i. $\bar{b}$. Dies ist nun die Note, welche in der gesammten Reihe der 67 Instrumentalnoten eine Jedermann von selber in die Augen fallende Grenze bildet: denn auf dieselbe folgen die γράμματα ἐπ' ὀξύτητα, die sich von den jedesmal um eine Octav tieferen Noten nur durch die Hinzufügung eines Striches unterscheiden, und als solche sichtlich späteren Ursprungs sind. Vgl. S. 329. — Nach der Tiefe zu aber konnten die nur eine Pentas von Scalen statuirenden Harmoniker nicht über den Proslambanomenos des von ihnen sogenannten τόνος Ὑποδώριος (später Ὑπολύδιος genannt) hinabgehen. Sie können also keine tiefere Note als H (d. i. *A*) gekannt haben. Und so ergibt sich als historische Thatsache: die Noten der nur eine Pentas von Transpositionsscalen kennenden alten Harmoniker beschränken sich auf den Umfang einer Doppeloctave und eines Halbtones von H bis ⋎ (*A* bis $\bar{b}$).

Das griechische Noten-Alphabet geht aber unterhalb *A* noch bis zum Tone *F*. Die hierher gehörenden Noten können erst bei denjenigen zu jener ältesten Notenreihe hinzugekommen sein, welche die Pentas der Scalen zu einer Heptas erweiterten, d. h. unterhalb der Scala in *A* noch eine Scala in *G* und in *F* hinzufügten. Auch in der äusseren Form sondern sich diese tieferen Noten als ein späterer Bestandtheil der Instrumentalnoten-Scala ab; denn keine einzige derselben stellt sich als einen dem altgriechischen Alphabete angehörigen Buchstaben dar, aus welchem die Instrumentalnoten von *A* bis $\bar{b}$, d. i. die Noten derjenigen Harmoniker, welche nur eine Pentas von Scalen kannten, entnommen sind.

Wir haben nun auf dies altgriechische Noten-Alphabet von *A* bis $\bar{b}$ näher einzugehen, wobei gleich im voraus bemerkt sei, dass die 45 Zeichen desselben mit Ausnahme von ꟷ und ⊬ für die Notirung der fünf alten Transpositionsscalen (vom Proslambanomenos bis zur Nete Diezeugmenon) sämmtlich nothwendig sind, — würde eine derselben fehlen, so würden die fünf Scalen für den genannten Umfang nicht ausreichend bezeichnet werden können.

Der höchste Ton $\bar{a}$

wird durch ἄλφα als den ersten Buchstaben des Alphabetes bezeichnet. Die späteren Musiker überliefern als Notenbuchstaben



das Zeichen ϡ, worin Alypius ein ἦτα ἀμελητικῶς καθειλκυσμένον erblickt. Die beiden Erhöhungen ($\overline{ais}$ oder $\overline{b}$) sind:

ϝ ἡμίαλφα ἀριστερὸν ἄνω νεῦον
ϡ ἡμίαλφα δεξιὸν ἄνω νεῦον. Vgl. S. 326.

Diese zwei Zeichen sind in der That wie Alypius angibt, verstümmelte ἄλφα, aber auch die Note für $\overline{a}$ ist ein verstümmeltes ἄλφα, was Alypius dem Zeichen nicht ansehen konnte. Denn die den drei Zeichen

ϡ ϝ Ⲁ

zu Grunde liegenden Buchstaben sind

Ⲁ Ⲁ Ⲁ

d. i. die altgriechischen Formen des ἄλφα, vgl. Boeckh *Corp. Inscr.* I, 44. 1—20. 25.

Die übrigen Töne

hat der Notenerfinder nicht in der Weise bezeichnet, dass er für die Scala der absteigenden Töne von $\overline{g}$ nach *A* die auf ἄλφα folgenden Buchstaben in der Reihenfolge des Alphabets verwandte, so dass er für $\overline{g}$ den Buchstaben βῆτα, für $\overline{f}$ den Buchstaben γάμμα wählte u. s. w., sondern er hat einen anderen Weg eingeschlagen, auf welchem die verschiedene ethische Bedeutung der antiken Octavengattungen, oder, wenn wir wollen, die Rangordnung, welche die Octavengattungen nach ihrer ethischen Bedeutung im antiken Kunstbewusstsein einnahmen, sein Leiter war.

Diejenige Octavengattung, welche in der Häufigkeit der Anwendung allen übrigen voranstand, welche fast in jeder Gattung der Musik den Principat einnahm, war die dorische (von *e* zu $\overline{e}$), die einzige, welche der der praktischen Musik im ganzen ebenso wenig wie der Poesie freundlich gesinnte Plato in seinem Idealstaate für den gewöhnlichen Gebrauch geduldet wissen will. Im kitharodischen Nomos d. i. in derjenigen Kunstgattung, welche früher allein in Delphi sanctionirt war und nachweislich die fortwährend treibende Pflegestätte der musischen Kunst geblieben ist und allen übrigen Gattungen derselben einen lange beibehaltenen Kanon gegeben hat, standen der dorischen Octavengattung die iastische (*g* bis *g*) und äolische (*A* bis *a*) zur Seite, und die alte Reihenfolge welche diese 3 Tonarten ihrem ethischen Charakter nach hier für das Kunstbewusstsein einnahmen, bezeichnet Pollux 4, 65 mit den Worten: Δωρίς, Ἰάς, Αἰολὶς αἱ πρῶται, wenn

auch in der spätern Zeit (vom Verf. der Aristotelischen Problemata) die äolische als die κιθαρῳδικωτάτη hingestellt wird. Vgl. § 26.

Dieser Rangordnung der kitharodischen Tonarten trug der Notenerfinder Rechnung. Den ersten Buchstaben des Alphabets hatte er für den höchsten Ton seiner Doppeloctav verwandt. Es blieben 14 Töne übrig, innerhalb derer sich sämmtliche 7 Octavengattungen ausführen lassen. Diejenigen Töne, welche die beiden Schlusstöne der dorischen Octave sind, *e* und $\bar{e}$, erhielten die beiden auf ἄλφα folgenden Buchstaben, βῆτα und γάμμα, zu ihren Zeichen; dann wandte er sich in analoger Weise zu den Tönen *g* und $\bar{g}$ als den beiden Schlusstönen der iastischen und zu *A* und *a* als den beiden Schlusstönen der äolischen Octavengattung, der von Pollux überlieferten Rangordnung folgend; nur darin zeigt sich eine Eigenthümlichkeit, dass er vor der Bezeichnung der iastischen und äolischen Töne, unmittelbar nach den dorischen die beiden Schlusstöne der lydischen Octavengattung, *c* und $\bar{c}$, folgen lässt, wozu ihn augenscheinlich die hohe Stellung veranlasst, welche die Lydisti wenn auch nicht im kitharodischen Nomos, so doch durchgängig in der Verwendung der Musik als des allgemeinen Bildungsmittels der Jugend einnahm, denn die lydische Harmonie hat für die παιδεία den obersten Rang. Nach dieser Norm bezeichnet nun der Notenerfinder

die dorischen Grundtöne, $\bar{e}$ und *e*, mit βῆτα und γάμμα,
die lydischen Grundtöne, $\bar{c}$ und *c*, mit δέλτα und ἒ ψιλόν,
die iastischen Grundtöne, *g* und $\bar{g}$, mit Faῦ und ζῆτα,
die äolischen Grundtöne, *A* und *a*, mit ἦτα und θῆτα.

Ueber die Form dieser Buchstaben ist folgendes zu bemerken:

Für den Ton *A* und seine Halbton-Erhöhung wird die Notirung H ㅂ ᗅ überliefert. In H erkennt Alypius ein ἦτα, in ㅂ ein πῖ διπλοῦν ἀνεστραμμένον, in ᗅ ein πῖ διπλοῦν. Hier wäre also eine der S. 320 angedeuteten Inconsequenzen des Notirung-Princips. Aber wir können nicht verlangen, dass ein Musiker der Kaiserzeit wie Alypius auf das altgriechische Alphabet und die altgriechische Form des ἦτα, 日 statt H, recurrirt. Sonst würde er auch in dem vermeintlichen πῖ διπλοῦν, ㅂ und ᗅ, ein ἦτα erkannt haben, nämlich in ㅂ ein oben geöffnetes, in ᗅ ein unten geöffnetes 日. Wir sehen, dass die ursprüngliche Notirung für *A Ais* folgende war

日 ㅂ ᗅ

und dass erst späterhin statt 日 die geläufiger werdende vulgäre

Form H substituirt worden ist. Der Buchstabe B verstattete nicht wie z. B. E eine dreifach verschiedene Stellung, der Notenerfinder musste sich hier auf andere Weise helfen, um die Halbton-Erhöhung zu bezeichnen.

Für den Ton *a* und seine Erhöhung *ais* sind die Zeichen C ∪ Ͻ überliefert. Nach dem oben Gesagten sollten wir für *a* ein θῆτα, ⊙ oder ʘ erwarten. Statt dessen finden wir ein halbirtes θῆτα C in dreifach verschiedener Stellung. Das volle θῆτα liess keine dreifach verschiedene Stellung zu, und so half sich der Notenerfinder durch C ∪ Ͻ, worin der Musiker der Kaiserzeit freilich nichts anderes als cῖγμα erblicken konnte. Ein halbirtes θῆτα statt des vollen erscheint auf der alt-argivischen Inschrift Corp. Inscr. 1, 2.

Der Ton *g* mit seiner Erhöhung wird durch den Buchstaben Ϝαῦ bezeichnet: F Ⅎ ꟻ, worin auch Alypius ein δίγαμμα, δίγαμμα ἀνεcτραμμένον und δίγαμμα ἀπεcτραμμένον erkennen muss.

Für den Ton *g̅* und seine Erhöhung *g̅i̅s̅* ist ζῆτα zu erwarten. Ueberliefert sind die Zeichen Z ⋋ ⋌, deren ersteres auch von Alypius als ζῆτα gedeutet wird. Doch befremdet in dem altgriechischen Alphabete der Schriftzug Z; ursprünglich wird statt dessen die ältere Form des ζῆτα, nämlich I gebraucht worden sein. Aus I lässt sich zwar ein ἀνεcτραμμένον, aber kein ἀπεcτραμμένον bilden, daher wandte man für die Halbton-Erhöhung von *g* zwei einander entgegengesetzte schräge Lagen des I an, die dann um den unteren Strich verkürzt worden sind:

I ⋋ ⋌

⋋ und ⋌ sind also nicht wie Alypius meint ein ἡμίαλφα δεξιὸν κάτω νεῦον und ein ἡμίαλφα ἀριcτερὸν κάτω νεῦον, sondern ein altes ἡμίζητα oder richtiger ein ζῆτα ἐλλειπές.

Für den Ton *c* und seine Erhöhung *cis* haben sich die alten Charaktere E ш Ǝ unverstümmelt erhalten.

Für den Ton *c̅* und seine Erhöhung *c̅i̅s̅* ist δέλτα zu erwarten. Ueberliefert sind die Zeichen

ꓶ ◁ Δ,

von Alypius beschrieben als: πῖ καθειλκυcμένον, ἡμίδελτα ὕπτιον, ἡμίδελτα πλάγιον. Dass auch ꓶ ursprünglich ein δέλτα oder ἡμίδελτα gewesen sein muss, liegt am Tage. — Bellermann meint,

es sei „wohl nur zufällig durch Nachlässigkeit beim Schreiben entstanden“, es sei „eine Versteifung“ des δέλτα. Es trifft bei Δ wiederum dasselbe zu wie oben bei ⊗; auch Δ gestattet keine dreifach verschiedene Stellung und so musste man zu einem ἡμίδελτα oder δέλτα ἐλλειπές seine Zuflucht nehmen. Die ursprüngliche Form wird wohl folgende gewesen sein:

Δ ᐊ Λ.

Für den Ton *e* und seine Erhöhung *eis* überliefert Alypius die Zeichen

Γ L ⊢

mit der Beschreibung γάμμα ὀρθόν, γάμμα ἀνεστραμμένον, δίγαμμα ἀνεστραμμένον. Das die Theorie der Notirung störende δίγαμμα an dritter Stelle ist ein Fehler des Berichterstatters Alypius, der nothwendig in ˥, γάμμα ἀπεστραμμένον, zu verbessern sein würde, auch wenn uns nicht zufällig durch eine andere Quelle das Richtige überliefert wäre. Aristides nämlich überliefert folgende Zeichen (S. 327):

Γ L ˥.

Für den Ton $\overline{e}$ und seine Erhöhung $\overline{eis}$ werden allgemein die Zeichen

⊏ ⊔ ⊐

überliefert, und Alypius gibt dazu die Beschreibung: πῖ πλάγιον, πῖ ἀνεστραμμένον, πῖ πλάγιον ἀπεστραμμένον. Aber wie wäre es zu erklären, dass der Notenerfinder für den „nicht erhöhten“ Ton *e* ein γράμμα πλάγιον gebraucht statt des γράμμα ὀρθόν? Demnach ist vorauszusetzen, dass das Zeichen ⊏, obwohl es in dieser überlieferten Form sich dem Auge als πῖ πλάγιον darstellt, ursprünglich irgend ein γράμμα ὀρθόν gewesen sein muss. Der Notenerfinder beginnt mit dem Buchstaben ἄλφα, und dehnt wie sich zeigen wird, seine Noten bis zum Buchstaben νῦ aus; alle übrigen Buchstaben von ἄλφα bis νῦ hat er verwandt, nur den einzigen Buchstaben βῆτα hat er verschmäht, wenn nicht der in Frage stehende, zur Bezeichnung der Note $\overline{e}$ dienende Notenbuchstabe ein ursprüngliches βῆτα ist. Nehmen wir dies letztere an, so ergibt sich für die Notirung jenes oben ausgesprochene schöne Princip, die in der Octave klingenden Töne durch zwei einander benachbarte Buchstaben des Alphabets auszudrücken und dabei zugleich der dem antiken Kunstbewusstsein feststehenden Rangordnung der Töne, welche dieselbe als Schlusstöne der verschiedenen Octavengattungen haben, zu folgen. Es wird demnach mehr

als eine blosse Hypothese sein, wenn wir in ⊏ ⊔ ⊐ kein πῖ, sondern ein durch die Jahrhunderte der Ueberlieferung unkenntlich gewordenes βῆτα erblicken.

Abgesehen von dem höchsten Tone $\bar{a}$ sind nach dem Obigen acht Töne nach der Rangordnung, welche sie als Schlusstöne der dorischen, lydischen, iastischen und äolischen Octavengattung einnehmen, bezeichnet worden:

4. Aeolisch		2. Lydisch		1. Dorisch		3. Iastisch	höchster Ton
a	*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	*f*	$\bar{g}$	$\bar{a}$
(ἡμί)θητα		δέλτα		βῆτα		ζῆτα	ἄλφα
C ∪ Ↄ		⅂ ⊲ Λ		⊏ ⊔ ⊐		Z ⅄ H	A A A
A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	
ἦτα		ἒ ψιλ.		γάμμα		Fαῦ	
B H A		E ш Ǝ		Γ ∟ ⅂		F ⊥ Ⅎ	

Das Alphabet ist hiermit bis zum Buchstaben θῆτα verbraucht worden. Es verlangen nun noch die Octaven *H h*, *d* $\bar{d}$, *f* $\bar{f}$ ihre Bezeichnung. Dazu werden die auf θῆτα folgenden Buchstaben des Alphabets verwandt, und zwar so, dass der Notenerfinder der von der Tiefe nach der Höhe zu fortschreitenden Reihenfolge der drei Octaven *H h*, *d* $\bar{d}$, *f* $\bar{f}$ die von ἰῶτα an beginnende Reihenfolge der Buchstaben entsprechen lässt, indem er auch hier den in der Octave klingenden Tönen die einander benachbarten Buchstaben zuweist.

Die Töne *H* und *h* mit ihrer Halbton-Erhöhung werden durch ἰῶτα und κάππα bezeichnet. Für den Ton *h* und *ais* ist die dreifach verschiedene Stellung des κάππα verwandt

K ⋎ Ⱶ,

für *H* und *His* überliefern uns unsere Quellen der Kaiserzeit die Zeichen

ⱶ ⊥ ⊣.

Alypius beschreibt dieselben als ἦτα ἐλλειπές, ἦτα ἐλλειπὲς πλάγιον, ἦτα ἐλλειπὲς ἀπεστραμμένον. Aber ἦτα ist ja bereits für *A* verwandt. Gehen wir auf die ältere Schrift zurück, so erkennen wir in den Zeichen den für *H* zu erwartenden Buchstaben

ἰῶτα. Für ἰῶτα giebt es in der älteren Schrift nicht bloss das Zeichen I, sondern auch das Zeichen ⅂ auf theräischen, phliasischen, grossgriechischen und anderen Inschriften; ebenso kommt auch das von rechts nach links geschriebene ἰῶτα ⅃ vor. Unsere Notenzeichen für *H* ⊢ ⊥ ⊣ sind nichts anderes als die verschiedenen Stellungen dieses alten ἰῶτα

⅂ ⅃ ⅃,

und wir werden sicher in unserem Rechte sein, wenn wir annehmen, dass dies die ursprüngliche Form der von Alypius u. s. w. für *H His* überlieferten Notenzeichen gewesen ist.

Die Töne *f* und $\bar{f}$ mit ihrer Halbton-Erhöhung sind durch μῦ und νῦ bezeichnet. Für *f* finden wir die Noten

M Ʃ M,

die erste davon erklärt Alypius als ἥμιμυ (als ob sie aus M entstanden wäre), die beiden anderen als ἥμιμυ ὕπτιον und ἥμιμυ δεξιόν. Aber es sind keine halbirten μῦ, sondern sie sind unmittelbar aus dem verschieden gestellten altgriechischen μῦ-Buchstaben M, welcher nur einen einzigen Längenstrich hatte, hervorgegangen: M Ʃ M. — Für $\bar{f}$ ist überliefert

N \ /.

Bedenken wir, dass die ältere Gestalt des νῦ der des μῦ analog war, also nur Einen Längenstrich hatte (N), so lässt sich leicht erklären, weshalb die beiden Erhöhungszeichen der Note νῦ zu blossen Strichen verstümmelt werden konnten.

Die Töne *d* und $\bar{d}$ mit ihrer Halbton-Erhöbung werden notirt durch

< V > ($\bar{d}$)
und ⊢ ⊥ ⊣ (*d*).

In < erblickt auch Alypius ein λάμδα, aber kein λάμδα ὀρθόν, sondern ein λάμδα πλάγιον; er geht also von der λάμδα-Form Λ aus. Aber es ist nicht daran zu denken, dass der Notenerfinder sein Princip verlassen und für eine „nicht-erhöhte" Note ein γράμμα ὕπτιον statt des ὀρθόν gewählt habe. Es liegt dem < nicht die vulgäre λάμδα-Form Λ, sondern vielmehr die ältere λάμδα-Form < zu Grunde, welche in den Inschriften der Dorer des Westens erscheint, von diesen zu den Völkern Italiens gekommen ist, aber auch bei den Dorern des Peloponneses sich nach-

weisen lässt, z. B. in der altargivischen Inschrift Corp. Inscr. 1, 2 als neunter Buchstabe der ersten Zeile

ΚΑΙΜ⊗ΕΝΕ<ΑΜHΟΥΝΑΙC
ΚΑΙΙΓΟΜΕDΟΝ
ΚΑΙϿΑΡΟΝHΟΑΡΧΕΜΙ⊢Α.

Ebenso wenig kann ⊢ die Note für *d*, wie Alypius meint, ein ταῦ πλάγιον sein. Wie sollte auch in die Reihe von ἄλφα bis νῦ ein ταῦ hineingerathen? Es bleibt nichts übrig, als dass ⊢ ebensowohl wie < als altes Zeichen für λάμβδα zu fassen ist. In der vorstehenden Inschrift finden wir dasselbe gleichbedeutend mit < an der vorletzten Stelle der dritten Zeile. Der Notenerfinder gehört also einem Lande an, wo man wie in Argos für λάμβδα zwei verschiedene Charaktere, nämlich ⊢ und < verwandte. Nachdem er bis zum Buchstaben κάππα hin die in der Octave klingenden Töne durch 2 unmittelbar auf einander folgende Buchstaben des Alphabets bezeichnet hat, kommt er zum λάμβδα, wofür man in seiner Heimat zwei verschiedene Zeichen hat, die er für *d* und $\bar{d}$ in derselben Weise gebraucht, wie er bisher zwei auf einander folgende Buchstaben des Alphabets zur Notirung einer Octav gebraucht hat. Es ist das ungefähr dasselbe, wie wenn der Erfinder des mittelalterlichen Notenalphabets neben einem *b rotundum* ein *b quadratum* (das nachherige *h*) gebraucht.

Die Frage, weshalb der Notenerfinder bei der Notirung der Octaven *H h*, *d* $\bar{d}$, *f* $\bar{f}$ nicht wie bei *e* $\bar{e}$, *c* $\bar{c}$, *g* $\bar{g}$, *A a* ein durch die Rangordnung der Octavengattungen bestimmte Ordnung eingehalten hat, beantwortet sich von selbst. Die hypolydische Octavengattung *f* $\bar{f}$ ist erst durch Damon, die mixolydische *H h* erst durch Sappho aufgekommen, zur Zeit des Notenerfinders werden dieselben noch nicht üblich gewesen sein und es konnte also hier von einer Rangordnung der Tonarten gar nicht die Rede sein. Die phrygische Octavengattung (*d* $\bar{d}$) musste auch unserem Notenerfinder ebenso wie die lydische wohl bekannt sein, aber er hat, wie wir gesehen, die Tonarten der Kithara zu Grunde gelegt (Dorisch, Ionisch, Aeolisch), denen er wegen ihrer hervorragenden Stellung in der παιδεία auch noch die lydische hinzufügt; die phrygische Octavengattung mit ihrem enthusiastischen Charakter ist eine Aulos-Tonart und wird als solche ganz unberücksichtigt gelassen.

Leicht kann man den ganzen hier beschriebenen Process der Notenerfindung sich vorstellig machen, wenn man die für die Noten verwandten Buchstaben sich als Zahlzeichen denkt:

α'	ᗅ	:	ᴍ	ʏ	⅄	*a*	höchster Ton
β'	B	:	⊏	⊔	⊐	*ē*	dorischer Schlusston
γ'	Γ	:	Γ	∟	⅂	*e*	
δ'	Δ	:	⊓	⊲	⊿	*c̄*	lydischer Schlusston
ε'	E	:	E	Ш	Ǝ	*c*	
F'	F	:	F	Ⅎ	ꟻ	*ḡ*	iastischer Schlusston
ζ'	Ι	:	Z	λ	⅄	*g*	
η'	B	:	H	Ħ	Ħ	*A*	äolischer Schlusston
θ'	Θ	:	C	∪	Ɔ	*a*	
ι'	ʖ	:	h	⊥	⊣	*H*	
κ'	K	:	K	⋊	⋊	*h*	
λ'	⊢	:	⊢	⊥	⊣	*d*	
λ''	<	:	<	V	>	*d*	
μ'	Ⲙ	:	ᒧ	⟆	ᔪ	*f*	
ν'	Ν	:	N	/	\	*f*	

Von den zur Bezeichnung einer Octave gebrauchten Buchstabenpaaren ist bei der dorischen und lydischen Octave der vorangehende Buchstabe für den höheren Octav-Ton, bei allen übrigen Octaven umgekehrt für den tieferen Octav-Ton gebraucht. Von den beiden Buchstaben für λάμβδα gilt ⊢ als tiefere, < als höhere Octav-Note. — Es ist bekannt, dass sich die griechischen Notenzeichen nur sehr schwer erlernen lassen. So wie man aber das hier angegebene Princip festhält, kann man sich die oben aufgeführten Instrumentalnoten ohne Schwierigkeit jeden Augenblick angeben. Man braucht dabei, wie gesagt, nur festzuhalten: 1) der höchste Ton *a* erhält den ersten Buchstaben des Alphabets, 2) dann wird in der Reihenfolge des Alphabets denjenigen Octaven die erste Stelle angewiesen, welche die dorische, lydische, iastische und äolische Tonart bezeichnen (man behalte nur den Satz des Pollux: Ἁρμονίαι δὲ Δωρίς, Ἰάς, Αἰολὶς αἱ πρῶται, und schiebe zwischen der Δωρίς und Ἰάς die Λυδιστί ein) — die übrigbleibenden Töne werden octavenweise fortlaufend mit den weiteren Buchstaben des Alphabets bezeichnet, wobei die zwei Zeichen des λάμβδα für zwei Buchstaben gelten. Von den sämmtlichen 7 Octaven erhält bei der dorischen und lydischen der obere Ton den vorderen, der untere (um acht Töne tiefere) Ton den darauf folgenden Buchstaben des Alphabets, bei den übrigen ist es umgekehrt. Wer sich dies Princip merkt, wird das alte System der Instrumentalnoten sich jeden Augenblick entwerfen können.

Notirung der fünf alten Transpositonsscalen mit Singnoten. Beziehung derselben zu den gleichnamigen Octaven-Gattungen.

Das in dem Vorausgehenden erläuterte altgriechische Noten-Alphabet dient nur für die Krusis, d. h. für das Spiel der Instrumente, mag dieses nun das Accompagnement zu einer Singstimme bilden (in der Kitharodik, Aulodik und chorischen Musik), oder mag es eine melodie-führende Stimme darstellen (in der Auletik und Kitharistik). Für eine Notirung des Gesanges hatte sich noch kein Bedürfniss herausgestellt, und es war in der That leichter, die durch Textes-Worte unterstützte Melodie blos auf dem Wege des Anhörens sich einzuprägen, als die begleitenden Töne des Instrumentalspiels, das nicht mehr wie anfänglich mit dem Gesange unison ging, sondern sich in divergirenden Tönen bewegte. Aber es kam die Zeit, wo auch für den Gesang und namentlich für den Chor-Gesang, zu dessen Ausführung eine Zahl freier Bürger zusammentrat, das Bedürfniss der Notirung sich nicht mehr abweisen liess. Freilich hätten für den Gesang die schon vorhandenen Instrumental-Noten ausgereicht, aber dem Musiker, der jenem Bedürfnisse Rechnung zu tragen sich berufen glaubte, schienen die Instrumentalnoten nicht passend zu sein. Er nahm vorwiegend auf diejenigen Töne Bedacht, welche bei Gesang-Melodieen die häufigsten waren. Dies waren, wie wir aus Ptolemäus wissen (vgl. S. 368), die Töne derjenigen Octave, welche durch die beiden Instrumentalnoten ϻ und N begrenzt wurde; also der Octave, welche der Notenschrift nach unserer Octave *f* bis $\bar{f}$ entspricht, mit Rücksicht auf die wirkliche Tonhöhe aber mit unserer Octave *d* bis $\bar{d}$ zusammenfällt. Diese Octave ist es, welche, wie wir oben gesehen, von allen Singstimmen, Bass-, Sopran- und Tenorstimmen, und in der höheren Antiphonie von Alt- und Sopranstimmen leicht und ohne Anstrengung gesungen werden kann, und über den man nur selten hinauszugehen brauchte, wenn nicht etwa eine agonistische Bravourarie zu singen war. Der Erfinder der Singnoten zog die Buchstaben des neu-ionischen Alphabets herbei, und zwar war es gerade jene von allen Stimmen am leichtesten zu singende Octave, deren Tönen er die unveränderten Buchstaben dieses Alphabets anwies. Die oberhalb und unterhalb jener Octave liegenden Töne dagegen wurden mit den modificirten Buchstaben des neu-ionischen Alphabets notirt. Wir brauchen hier auf das Einzelne nicht näher

einzugehen, denn es ist aus der Tabelle zu S. 321 leicht zu ersehen, in welcher Weise der Singnoten-Erfinder der jedesmaligen altgriechischen Instrumentalnote eine Singnote des neu-ionischen Alphabets entsprechen liess.

Mit dieser Erfindung hängt nun zugleich die Bezeichnung der Transpositionsscalen mit den für die Octaven-Gattungen üblichen Namen zusammen. Lange Zeit mögen sich die Kitharoden, Auleten, Chorsänger bestimmter Transpositionsscalen bedient haben, ohne dass man dieselben durch verschiedene Namen von einander sonderte. Auch selbst damals, als man bereits dem Instrumentalspieler die zu spielenden Stücke notirte, war es noch keineswegs Bedürfniss, die jedesmalige Transpositionsscala, in der ein Stück gehalten war, mit einem eigenen Namen zu bezeichnen. Dies Bedürfniss aber liess sich nicht mehr abweisen, als man den Chorgesang zu notiren unternahm; war doch gerade der Chorgesang diejenige musikalische Gattung, in welcher die sämmtlichen Transpositionsscalen zur Anwendung kamen (die Kitharodik und Auletik beschränkte sich nur auf einzelne Transpositionsscalen) S. 385. 351. Man verfuhr nun bei der Nomenclatur folgendermassen. In jeder von ihnen ist der wie *d* klingende (mit *f* bezeichnete) Ton derjenige, über welchen der sich in der jedesmaligen Transpositionsscala bewegende Gesang nicht weiter hinab in die Tiefe zu gehen braucht, und der deshalb mit dem Schlussbuchstaben des Alphabets Ω bezeichnet wurde. Diejenige Transpositionsscala, in welcher dieser Ton den tieferen Schlusston der dorischen Octaven-Gattung bildete, nannte man τόνος Δώριος: dies war die mit dem Proslambanomenos *b* beginnende Scala (mit 5 ♭). Diejenige Scala, wo jener tiefste Ton des Gesanges den unteren Grenzton der phrygischen Octaven-Gattung bildete, nannte man τόνος Φρύγιος: dies war die mit dem Proslambanomenos *c* beginnende Scala (mit 3 ♭) u. s. f.

Μιξολυδιστί
Mixolydisch: *es f ges as b ces des es f ges as b* . .
Λυδιστί
Lydisch: *d e f g a b c d e f g a* . .
Φρυγιστί
Phrygisch: *c d es f g as b c d es f g* . .
Δωριστί
Dorisch: *B c des es f ges as b c des es f* . .
ἐπανειμένη Λυδιστί
Hypodorisch: *A H c d e f g a h c d e* . .

In der mit dem Proslambanomenos *A* beginnenden Transpositionsscala (ohne Vorzeichen) bildet jener tiefste Ton des Gesanges den tieferen Grenzton der später sogenannten hypolydischen Octaven-Gattung, welche früher den Namen ἐπανειμένη oder ἀνειμένη Λυδιστί führte; aber abweichend von den vier übrigen Scalen wurde dieselbe nicht nach der hier sich ergebenden Octaven-Gattung benannt, sondern man bezeichnete sie als τόνος Ὑποδώριος, d. h. den unmittelbar unter dem τόνος Δώριος liegenden. Der Grund dieser Abweichung liegt ohne Zweifel darin, dass man damals noch kein ἀνειμένη Λυδιστί als besondere Octaven-Gattung kannte — soll dieselbe ja erst eine Erfindung des Damon sein.

Rückwirkung des heptadischen Systems der Tonoi auf die Nomenclatur der Octaven-Gattungen. — Die 6 tiefsten Noten.

In dem pentadischen Systeme der Tonoi ist die Nomenclatur der Transpositionsscalen von der der Octaven-Gattungen ausgegangen; blos der tiefste Tonos (in *A*) wird nach seiner Tonlage benannt, nämlich Ὑποδώριος. In dem heptadischen Systeme werden auch noch die zwei in der Tiefe hinzugekommenen Tonoi durch vorgesetztes ὑπό bezeichnet und zugleich an Stelle des früher sogenannten Ὑποδώριος der Name Ὑπολύδιος substituirt. Die vier höheren Tonoi sind in diesem Systeme also nach den Octaven-Gattungen benannt (*es* mixolydisch, *d* lydisch, *c* phrygisch, *B* dorisch), die drei tieferen nach ihrer Tonlage (*A* hypolydisch, *G* hypophrygisch, *F* hypodorisch, je nachdem sie um eine Quarte tiefer liegen als einer der drei höheren Tonoi). Nachdem diese letztere Terminologie sich Geltung verschafft, wurden die Namen hypodorisch, hypophrygisch, hypolydisch auch als Bezeichnung von Octaven-Gattungen angewandt, wie umgekehrt zur Bezeichnung der vier höheren Transpositionsscalen die Namen von Octaven-Gattungen gebraucht worden waren.

								ἀνειμένη Λυδιστί									
Ὑπολύδιος			*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	*e*	*f*	*g*	*a*
								(ἀνειμένη) Ἰαστί									
Ὑποφρύγιος		*G*	*A*	*B*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*a*	*b*	$\bar{c}$	*d*	*es*	*f*	*g*	
								Αἰολιστί									
Ὑποδώριος	*F*	*G*	*As*	*B*	*c*	*des*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*		

Derselbe Ton *f*, welcher in den vier höheren Transpositionsscalen der tiefere Grenzton der namengebenden Octaven-Gattung ist, ist in der hypodorischen Transpositionsscala der tiefere Grenzton der äolischen Octaven-Gattung: aus diesem Grunde fing man an, an Stelle „äolischer Octaven-Gattung" den Namen „hypodorische Octaven-Gattung" zu gebrauchen. Ebenso sagte man jetzt „hypophrygische Octaven-Gattung" an Stelle des alten „ἀνειμένη Ἰαστί" oder „Ἰαστί", und in gleicher Weise „hypolydische Octaven-Gattung" für „ἀνειμένη Λυδιστί". In der eigentlich klassischen Zeit der griechischen Musik (Periode des Pindar und Aeschylus) kannte man blos die alten Namen der Octaven-Gattungen „Aeolisch" und „Iastisch oder Ionisch"; die dafür späterhin gebrauchten Namen Hypodorisch und Hypophrygisch finden sich niemals. Auch Plato sagt ἀνειμένη Ἰαστί und ἀνειμένη Λυδιστί, nicht Ὑποφρυγιστί und Ὑπολυδιστί. Aber bald darauf, zur Zeit des Heraclides Ponticus, ist der Name „äolische Octaven-Gattung" schon veraltet und statt dessen „hypodorische Octaven-Gattung" vulgär geworden. Vgl. § 26. Die Späteren haben sich des Ausdruckes hypodorische, hypophrygische, hypolydische Octaven-Gattung durchgängig bedient.

Es ist indess nicht anzunehmen, dass diese durch das heptadische System der Transpositionsscalen und deren Nomenclatur veranlasste Namensveränderung der Octaven-Gattungen sogleich mit dem Aufkommen desselben eingetreten sei. Dagegen führte dasselbe sofort zu einer Erweiterung der alten Semantik, indem in der hinzugefügten hypodorischen Transpositionsscala der Proslambanomenos *F* und die Hypate Hypaton *G*, in der hypophrygischen der Proslambanomenos *G* ein Notenzeichen bedurfte. Ueberblicken wir die sämmtlichen unterhalb des Tones *A* liegenden Zeichen:

	Hypolyd. Proslamb.		Hypodor. Hyp. hyp.	Hypophryg. Proslamb.			Hypodor. Proslamb.	
	ꝍ	⊔	ь	ɜ	⊣	⊰	ɓ	Singnoten.
(d. i.	o	π	ρ	ϲ	τ	υ	φ	
	A		*As*	*G*	*Fis*		*F*	
	H	ʙ	ɯ	ɛ	T	(⊱)	ɑ	Instrumentalnoten.

Das pentadische System der Tonoi ging bis zu *A* als dem Proslambanomenos des damals hypodorisch und späterhin hypolydisch genannten Tonos. Von den übrigen Noten der vorstehenden Reihe sind die ältesten erst durch das heptadische System aufgekommen. Bei der Notirung bis abwärts zum Tone *A* sind die Instrumentalnoten die früheren: die Singnoten sind hier so entstanden, dass man für die von der Höhe nach der Tiefe hin abwärts gehenden alten γράμματα ἀπεστραμμένα, ἀνεστραμμένα und ὀρθά die neu-ionischen Buchstaben nach der Rangordnung des Alphabets substituirte, wobei auf die tiefste Instrumentalnote Η ein modificirtes neu-ionisches ō μικρόν fiel (Ọ). Dagegen zeigt sich für die unterhalb *A* stehenden Noten ein wesentlich anderes Verhältniss. Denn offenbar bilden hier umgekehrt die Singnoten die Grundlage für die Instrumentalnoten. Man ging zunächst von dem auf ō μικρόν folgenden neu-ionischen Buchstaben in der Reihenfolge des Alphabets abwärts: π ρ c τ υ φ mit der für alle diese Töne nothwendigen Modification jedes einzelnen Buchstabens. So entstanden die oben in der ersten Reihe verzeichneten Singnoten, über deren Bedeutung man den Schluss der Singnoten-Scala auf der Tabelle S. 321 herbeiziehe. Die ihnen entsprechenden Instrumentalnoten gewann man dadurch, dass man die Singnoten

	F	*G*
	ɒ (d. i. φ)	ɜ (d. i. c)
umkehrte		
	ɑ	ɛ

und dann die für die hypodorische Hypate Hypaton (den Ton *ges*) nöthigen Instrumentalzeichen in der Weise herstellte, dass man von der Instrumental-Note für *G* (ɛ) ein ἀνεστραμμένον (ɯ, entsprechend der Singnote ь) und ein ἀπεστραμμένον (ɜ, entsprechend der Singnote ⊔) bildete,

Die vorletzte Singnote ≺ hat niemals praktische Bedeutung gehabt, doch war sie theoretisch nothwendig, um in der Fortführung der Buchstabenreihe des neu-ionischen Alphabets bis zur Note ɒ (für den Ton *F*) zu gelangen. — Auch die drittletzte Singnote ⊣ (d. i. modificirtes ταῦ für den Ton *fis*) hatte, so lange es nur eine Heptas von Transpositionsscalen gab, gleich der Note ≺ nur eine theoretische Bedeutung; für die Praxis wurde sie erst dann nothwendig, als zu den Scalen des heptadischen Systems noch die Kreuzton-Scalen des Aristoxenischen Systems hinzu-

kamen; sie war hier nothwendig zur Bezeichnung des Proslambanomenos der von Aristoxenus sogenannten tiefphrygischen Scala. Die dieser Singnote ⊣ entsprechende Instrumentalnote beruht ihrer Entstehung nach auf einem ganz andern Principe als demjenigen, welches eingehalten wurde, um ein Instrumentalzeichen für ь und ⊔ zu gewinnen. Denn bei der Bezeichnung der erst dem Systeme der 13 Tonoi angehörenden Instrumentalnote *Fis* war man sich jenes alten Zusammenhanges zwischen ὀρθόν, ἀνεστραμμένον und ἀπεστραμμένον nicht mehr bewusst: man bildete sie dadurch, das man die Singnote ⊣ zu einem ⊤ umformte.

Die Aristoxenischen Transpositionsscalen.

In dem Aristoxenischen Systeme sind zu der Heptas der Tonoi sechs neue Transpositionsscalen hinzugefügt, nämlich eine ♭-Tonart (die höhere Octav der Hypodorischen) und fünf Kreuz-Tonarten (in *e H Fis cis Gis*). Von allen diesen Tonarten sind nach dem S. 347 ff. erläuterten Berichte nur zwei im praktischen Gebrauche, die sogenannte hochmixolydische (in *e* mit Einem Kreuz) und die tiefphrygische (in *H* mit zwei Kreuzen). Beide gehören sowohl der Kitharodik wie der Auletik an, der ersteren bedient sich dann weiterhin auch die Hydrauletik. Es sind diese Kreuz-Scalen also als Neuerungen der Kitharoden und Auleten anzusehen, und wir werden wohl nicht irre gehen, wenn wir dieselben mit dem durch die neuere Kitharodik des Timotheus und Philoxenus herbeigeführten Musik-Epoche in Zusammenhang bringen. Aristoxenus, obwohl er sonst der Richtung des Timotheus und Philoxenus feindlich gegenübertritt, hat diesen beiden Kreuz-Scalen seine Anerkennung nicht versagt, ja er hat nach ihrer Analogie noch drei andere Kreuz-Scalen (mit drei, vier und fünf ♯) aufgestellt und somit einen jeden chromatischen Halbton einer Octav zum Proslambanomenos eines Tones gemacht, oder was dasselbe ist, er hat den Quinten-Zirkel der bei gleichschwebender Temperatur möglichen Transpositionsscalen zum Abschlusse gebracht. Dass die Tonarten von 3 bis 5 ♭ in der musikalischen Praxis nicht verwandt wurden, darf hierbei als gleichgültig erscheinen. Waren doch auch damals, als Bach in seinem wohltemperierten Klaviere Compositionen in allen Transpositions-Scalen des Quintencirkels gab, mehrere derselben noch nicht in der Praxis gebräuchlich, und einige finden selbst in unseren Tagen immer nur eine sehr seltene Anwendung. — Aber nicht alle haben

so bereitwillig wie Aristoxenus jenen Neuerungen der Kitharoden und Auloden, deren weitere Verfolgung ihn zum völligen Abschlusse des Transpositionsscalen-Quintencirkels führte, ihre Anerkennung gezollt. Wir lesen bei Plut. Mus. 37: Ἀργείους μὲν γὰρ καὶ κόλασιν ἐπιθεῖναί ποτέ φασι τῇ εἰς τὴν μουσικὴν παρανομίᾳ ζημιῶσαί τε τὸ πρῶτον τοῖς πλείοσι τῶν ἑπτὰ χρήσασθαι παρ' αὐτοῖς τόνων καὶ παραμιξολυδιάζειν ἐπιχειρήσαντα.*) Das Wort παραμιξολυδιάζειν bezeichnet ein Herausgehen über den τόνος Μιξολύδιος, ein Ueberschreiten der bisherigen „ἑπτὰ τόνοι." Die Argiver also waren unwillig, als in einem musischen Agon bei ihnen ein Kitharode oder Aulet auftrat und die Heptas der Transpositionsscalen überschreitend sich in einer über dem τόνος Μιξολύδιος liegenden Scala bewegte. Diese Scala kann wohl keine andere als die sogenannte hochmixolydische (in *e* mit Einem Kreuz) gewesen sein; denn von den beiden Tonarten, welche die Kitharoden und Auleten der früheren Heptas hinzugefügt haben (der hochmixolydischen und tiefphrygischen) ist es nur die hochmixolydische, bei welcher man den Ausdruck παραμιξολυδιάζειν gebrauchen kann.

Von noch grösserem Interesse ist der Gegensatz, in welchem Heraclides Ponticus ap. Athen. 14, 625 D zu den neuen Transpositionsscalen tritt: Καταφρονητέον οὖν τῶν τὰς μὲν κατ' εἶδος διαφορὰς οὐ δυναμένων θεωρεῖν, ἐπακολουθούντων δὲ τῶν φθόγγων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τιθεμένων ὑπὲρ (τῆς) Μιξολυδίου ἁρμονίαν (sc. ὀξυτέραν) καὶ πάλιν ὑπὲρ ταύτης ἄλλην. οὐχ ὁρῶ γὰρ οὐδὲ [lib. οὔτε] τὴν Ὑπερφρύγιον ἴδιον ἔχουσαν ἦθος, καίτοι τινές φασιν ἄλλην ἐξευρηκέναι καινὴν ἁρμονίαν Ὑπερφρύγιον [lib. Ὑποφρύγιον]· δεῖ δὲ τὴν ἁρμονίαν, εἶδος ἔχειν ἤθους ἢ πάθους, καθάπερ ἡ Λοκριστί, ταύτῃ γὰρ ἔνιοι τῶν γενομένων κατὰ Σιμωνίδην καὶ Πίνδαρον ἐχρήσαντό ποτε καὶ πάλιν κατεφρονήθη. Die von mir vorgenommenen Textesänderungen sind für den Sinn durchaus nothwendig: die Einschiebung des in den Handschriften fehlenden τῆς, die Veränderung

*) Statt τόνων geben die Handschriften χορδῶν, damit stimmt aber τοῖς πλείοσι nicht; mit Unrecht haben dies die Ausgaben in ταῖς πλείοσι verändert. Aber τοῖς ist festzuhalten und vielmehr χορδῶν wie es hier geschehen in τόνων zu verändern. Der Fehler erklärt sich leicht daraus, dass dem Abschreiber die Geschichte von Timotheus in den Sinn kam, dem man in Sparta die Saiten, die den Umfang des Heptachords überstiegen, abzuschneiden befahl.

des folgenden Μιξολύδιον in -ίου, von οὔτε in οὐδὲ, von Ὑποφρύγιον in Ὑπερφρύγιον.

Heraclides spricht hier also von Musikern, welche über der mixolydischen Scala eine höhere, und über dieser wiederum eine höhere Scala annahmen. Die erstere ist der τόνος Μιξολύδιος ὀξύτερος oder Ὑπερδώριος, der zweite der Ὑπερφρύγιος (die höhere Octav des Ὑποδώριος). Diese Musiker verständen nicht die Octavengattungen, auf denen das System der Transpositionsscalen basirt sei, festzuhalten. Heraclides denkt hierbei an den S. 401 besprochenen Zusammenhang zwischen den sieben allgemein recipirten Transpositionsscalen und den sieben Octaven-Gattungen. In der That findet bei der hochmixolydischen kein solcher Zusammenhang mit irgend einer Octavengattung statt, — ja er findet, was Heraclides besonders betont, nicht einmal statt beim τόνος Ὑπερφρύγιος, der höheren Octave der hypodorischen:

Hypodor. *F G As B c des es* | *f g as b c* $\overline{des}$ $\overline{es}$ $\overline{\overline{f}}$
Hyperphr. *f g as b* $\overline{c}$ *des* $\overline{es}$ | $\overline{f}$ $\overline{g}$ $\overline{as}$ $\overline{b}$ *c des es* $\overline{\overline{f}}$

Der Musiker, von welchem Heraclides sagt, man müsse ihn wegen seiner grundlosen Neuerungen in den Transpositionsscalen verachten, ist wahrscheinlich niemand anders als Aristoxenus selber, der, wie wir wissen, auch sonst genug Angriffe von seinen Zeitgenossen erfahren hat (so hatten seine ἀρχαί heftige Gegner gefunden, gegen die er sich in seinen στοιχεῖα ἁρμονικά zu vertheidigen Gelegenheit fand; ebenso stiess seine Rhythmik auf Widersacher, denen er in dem Fragmente περὶ χρόνου πρώτου entgegentritt). Heraclides' Polemik gegen die Aristoxenischen Transpositionsscalen ist freilich hart, aber Aristoxenus hat ja seine Vorgänger nicht weniger ungerecht beurtheilt.

Die nach-aristoxenischen Transpositionsscalen.

In der nach-aristoxenischen Zeit kam bei den Auleten auch die Transpositionsscala mit 3 ♯ zur wirklichen Anwendung, doch nicht in derselben von Aristoxenus vindicirten Tonlage, sondern in der höheren Antiphonie derselben (*fis* bis *fis*), τόνος Ὑπεραιόλιος. Ebenso wandten die Hydrauleten die höhere Antiphonie der hypophrygischen Scala an (von *g* bis *g*), τόνος Ὑπερλύδιος. Eine grosse praktische Bedeutung können diese beiden Scalen freilich eben so wenig wie die hochmixolydische und die phrygische gehabt haben;

denn sonst würde Ptolemäus nicht veranlasst gewesen sein, allen diesen Scalen so ganz und gar seine Anerkennung zu versagen.

Bemerkenswerth ist eine in jener Zeit eintretende Umgestaltung der Nomenclatur.

F	Hypodorisch		*F*	Hypodorisch
Fis	Tief-Hypophrygisch		*Fis*	Hypiastisch
G	Hypophrygisch		*G*	Hypophrygisch
Gis	Tief-Hypolydisch		*Gis*	Hypoäolisch
A	Hypolydisch		*A*	Hypolydisch
B	Dorisch		*B*	Dorisch
H	Tief-Phrygisch		*H*	Iastisch
c	Phrygisch		*c*	Phrygisch
cis	Tief-Lydisch		*cis*	Aeolisch
d	Lydisch		*d*	Lydisch
es	Hyperdorisch	Mixolydisch	*es*	Hyperdorisch
e	Tief-Hyperphrygisch	Hoch-Mixolydisch	*e*	Hyperiastisch
f	Hyperphrygisch	Hypermixolydisch	*f*	Hyperphrygisch
			fis	Hyperäolisch
			g	Hyperlydisch

Da Heraclides den Namen Hyperphrygisch kennt, so muss derselbe auch schon Aristoxenisch gewesen sein, und ebenso auch der Name Tiefhyperphrygisch und Hyperdorisch. Die Vorsatzsilbe ὑπέρ hat bei diesen drei höchsten Scalen eine analoge Bedeutung wie das ὑπό bei den fünf tiefsten (um eine Quart höher, um eine Quart tiefer als die dieser Vorsatzsilbe entbehrende Tonart). Durch das Aufkommen der zwei nach-aristoxenischen Scalen (in *fis* und *g*) war die Analogie der Hypo- und Hyper-Tonarten auch der Zahl nach vervollständigt. Aber man suchte jetzt der allerdings etwas schleppenden Terminologie des Aristoxenus mit vorangesetztem βαρύτερος (Tiefhypophrygisch, Tiefphrygisch, Tiefhyperphrygisch) zu entgehen, indem man dafür die Namen Ὑποιάστιος, Ἰάστιος, Ὑπεριάστιος, und ebenso Ὑποαιόλιος, Αἰόλιος und Ὑπεραιόλιος substituirte. Ein Zusammenhang zwischen der βαρύτερος Φρύγιος des Aristoxenus und der iastischen Octaven-Gattung, zwischen dem βαρύτερος Λύδιος und der äolischen Octaven-Gattung findet hierbei nun ganz und gar nicht statt, und der Musiker, welcher diese neuen Namen aufbrachte, kann dabei nur folgendermassen gedacht haben: „In der Terminologie der Transpositionsscalen kehren die Namen der Octaven-Gattungen wieder; so mag denn auch der Name der iastischen und äolischen Octaven-

Gattung, der bisher für die Transpositionscalen noch nicht verwandt wird, an Stelle der weitschweifigen Terminologie βαρύτερος Φρύγιος und βαρύτερος Λύδιος von uns gebraucht werden."

Die Substituirung der Namen der Transpositonsscalen für die Namen der Octaven-Gattungen.

Gerade dasjenige, was in der Nomenclatur der Töne und Scalen am spätesten aufgekommen ist, nämlich die sich zuerst bei Ptolemäus findende ὀνομασία κατὰ θέσιν, hat sich wenigstens den wesentlichsten Punkten nach in fortwährend lebendiger Tradition aus der Schlusszeit des römischen Kaiserthums bis zu den späten byzantinischen Melopoioi erhalten. S. 319.367. Die alte Terminologie der Transpositiosscalen wie auch die der Octaven-Gattungen war untergegangen. Die ersteren bezeichnete man gar nicht mehr, für die letzteren hatten sich die S. 311 besprochenen neuen Benennungen herausgebildet. Ebenso waren auch die in ihrer Weise recht zweckmässigen Notenzeichen in Vergessenheit gerathen, so dass man sich zur Zeit Gregor des Grossen gezwungen sah, eine wenn auch noch so unvollkommene neue Notirungsweise auszudenken (die sogenannte Neumen-Schrift). Die Reste der alten musikalischen Litteratur, die in der Barbarei des hereinbrechenden Mittelalters vor der Vernichtung bewahrt geblieben waren, lagen unbenutzt und unbekannt in den Bibliotheken. Erst das achte Jahrhundert mit seinen Restaurationsversuchen der älteren griechischen Litteratur-Kenntniss lenkte die Blicke wieder auf jene Ueberbleibsel der alten musikalischen Litteratur, und es wurde zugleich der Versuch gemacht, das dort überlieferte praktisch zu verwerthen, d. h. mit den Terminologieen der damaligen musikalischen Praxis zu vermitteln. Wer der byzantinische Musiker war, der sich diesem Versuche unterzogen hat, ist bis jetzt unbekannt geblieben. Wir kennen nur die Ergebnisse seiner Arbeit und können nicht umhin, dieselben als gänzlich misslungen zu bezeichnen. Handelt es sich doch vor allem um die Wiedererkenntniss dessen, was die Alten als dorische, lydische und phrygische Scala u. s. w. bezeichneten, und worunter bald die Octaven-Gattungen, bald die Transpositionsscalen zu verstehen waren. Auch den fleissigen Forschern des siebenzehnten Jahrhunderts, einem Meibom und Wallis, gelang es nicht, über die doppelte Bedeutung jener Nomenclaturen ins Klare zu kommen (erst Böckh's scharfes Auge hat in diesen dunklen Partieen das Richtige gesehen). Wer

darf sich da wundern, dass jener unbekannte Byzantiner die richtige Sachlage verkannt hat?

Es ging derselbe nicht sowohl von dem Aristoxenischen Systeme, als vielmehr von dem ptolemäischen aus, in welchem es nur sieben den Octaven-Gattungen gleichnamige Transpositionsscalen giebt. Der Unterschied der sieben Octaven-Gattungen war ihm wohl bekannt (vgl. die byzantinischen ἦχοι), von einem Unterschiede der Transpositionsscalen wusste er nicht mehr.

	1 Hypodor.		2 Mixolyd.		3 Lyd.		4 Phryg.		5 Dor.		6 Hypolyd.		7 Hypodor.
1 Hypodorisch	*F*	1	.	½	.	1	.	1	.	½	.	1	.
	1												
2 Hypophrygisch	*G*		.		.		.		.		.		.
	1												
3 Hypolydisch	*A*		*H*		*c*		*d*		*e*		*f*		*g*
	½												
4 Dorisch	*B*		.		.		.		.		.		.
	1												
5 Phrygisch	*c*		.		.		.		.		.		.
	1												
6 Lydisch	*d*		.		.		.		.		.		.
	½												
7 Mixolydisch	*es*	1	.	½	.	1	.	1	.	½	.	1	.
	1 Hypodor.		2 Hypophryg.		3 Hypolyd.		4 Dor.		5 Phryg.		6 Lyd.		7 Mixolyd.

Die Octaven-Gattung, welche auf jeder Transpositionsscala die tiefste ist (mit dem Proslambanomenos derselben beginnt), heisst hypodorisch; ebenso heisst auch die tiefste Transpositionsscala. So gab nun auch unser Byzantiner derjenigen Octaven-Gattung, welche auf jeder Transpositionsscala die zweittiefste ist (mit dem zweiten Tone oder der Hypate Hypaton beginnt und bei den Alten Mixolydisch heisst), den Namen, welchen die zweittiefste Transpositionsscala führt, Hypophrygisch. Der dritten Octaven-Gattung einer jeden Transpositionsscala (mit der Parhypate beginnend) gab er den Namen der dritten Transpositionsscala, Hypolydisch,

— der vierten Octaven-Gattung den Namen der vierten Transpositionsscala, Dorisch, — der fünften Octaven-Gattung die Namen der fünften Transpositionsscala, Phrygisch. Und ebenso übertrug er auf die sechste und siebente Octaven-Gattung einer jeden Transpositionsscala den Namen der sechsten und siebenten Transpositionsscala, Hypolydisch und Hypophrygisch.

Diese veränderte Nomenclatur der Octaven-Gattungen ist dem mittelalterlichen Orient und Occident gemeinsam, ist aber sicherlich nicht von dem Occidente nach dem Oriente, sondern umgekehrt von dem Oriente nach dem Occident übertragen worden. Sie findet sich schon bei Hucbald und Notker Labeo, und der Byzantiner, welcher sie aufgebracht hat, muss desshalb vor der Mitte des neunten Jahrhunderts gelebt haben.

In den vom Proslambanomenos beginnenden Doppeloctav-System liegt der Anfangston der dritten Octaven-Gattung eine kleine Terz höher als der Proslambanomenos, und ebenso der Anfangston der sechsten Octaven-Gattung eine kleine Sexte höher als der Proslambanomenos. Diejenigen Transpositionsscalen aber, nach denen man diese Octaven-Gattungen in der byzantinischen Zeit benannte, die dritte und fünfte, stehen eine grosse Terz und eine grosse Sexte von der tiefsten Transpositionsscala ab. In der Gestalt, in welcher uns die byzandinische Nomenclatur der Scalen bei Manuel Bryennius vorliegt, hat diese in der Natur der Sache liegende Verschiedenheit dahin geführt, dass man den dritttiefsten und sechsttiefsten Ton der Doppeloctav, die Parhypate Hypaton und die Parhypate Meson, der Angabe der Alten entgegen um eine grosse Terz und eine grosse Sexte von dem tiefsten Tone oder dem Proslambanomenos abstehen liess. Die Töne der Doppeloctav vom Proslambanomenos an waren also nicht mehr wie früher

A H c d e f g a u. s. w., sondern

A H cis d e fis g a,

oder bei Zugrundelegung der Transpositionsscalen ohne Vorzeichen

G A H c d e f g.

Bei den Abendländern liess man der Parhypate Meson und der Parhypate Hypaton dieselbe Stelle wie früher. Bei Zugrundelegung einer Transpositionsscala ohne Vorzeichnung blieb also der Proslambanomenos der Ton *A*; nichts destoweniger aber nahm man unterhalb des Proslambanomenos *A* noch einen tieferen Ton *G* an, eine Thatsache, für welche nur durch das Recurriren auf die byzantinische Scala das Verständniss ermöglicht wird.



Viertes Capitel.

Die Enharmonik, die chromatischen und diatonischen Chroai.

§ 36.

Die Enharmonik.

(ἁρμονία, ἐναρμόνιον γένος.)

Die in diesem Kapitel zu besprechenden Eigenthümlichkeiten der griechischen Musik sind S. 264. 265 kürzlich angedeutet. Das ihnen zu Grunde liegende Princip beruht im allgemeinen darin, dass man von den Tönen der diatonischen Scala irgend einen bestimmten Ton für die Melodie unbenutzt liess, und zwar war dies entweder I. der auf das Halbtonintervall der diatonischen Scala folgende höhere Ton, oder II. der höhere Grenzton des Ganztonintervalls. Wir bezeichnen diese beiden Arten der Auslassung zunächst für das alte oktachordische Diezeugmenon-System und heptachordische Synemmenon-System:

						διεζευγμ.									συνημμ.	
	ὑπάτ.	παρυπ.	λιχαν.	μέση	παραμ.	τρί.	παραν.	νήτη	ὑπάτ.	παρυπ.	λιχαν.	μέση	τρί.	παραν.	νήτη
I.	*e*	*f*	(*g*)	*a*	*h*	*c*	(*d*)	*e*	*e*	*f*	(*g*)	*a*	*b*	(*c*)	*d*
II.	*e*	(*f*)	*g*	*a*	*h*	(*c*)	*d*	*e*	*e*	(*f*)	*g*	*a*	(*b*)	*c*	*d*

Die für die Melodie auszulassenden Töne sind durch Klammern umschlossen. Es können in jeder Scala entweder beide hier umklammerten Töne oder auch nur einer derselben ausgelassen werden. In I trifft die Auslassung die λιχανός und die παρανήτη (sowohl διεζευγμένων, wie συνημμένων), in II die παρυπάτη und

die τρίτη (sowohl διεζευγμένων wie συνημμένων). Auf die Form I geht die sogenannte enharmonische und, wie man gewöhnlich annimmt, chromatische Musik zurück; auf die Form II bestimmte Arten der Melodiebildung, welche man als eine sogenannte Chroa der Diatonik bezeichnete.

Sehr eigenthümlich ist, dass man mit der Auslassung des diatonischen Tones zugleich die Einschaltung eines Tones zu verbinden pflegte, welcher nicht blos der diatonischen Scala fremd, sondern auch in der Praxis der modernen Musik durchaus keine Aufnahme gefunden hat. Die hierüber in unsern Quellen enthaltenen Berichte sind so bestimmt und so ausführlich, dass man durchaus nicht wagen darf, ihnen, wie es bisher vielfach geschehen ist, die volle Anerkennung und Beachtung zu versagen. — Wir theilen zunächst die auf die sogenannte enharmonische Musik (ἐναρμόνιον γένος oder ἁρμονία) uns vorliegenden Ueberlieferungen mit.

Aeltere Enharmonik. Von ihrem ersten Aufkommen lesen wir bei Plut. Mus. 11 folgenden aus Aristoxenus geschöpften Bericht: „Vom Olympus nehmen die Musiker an, dass er der Erfinder des enharmonischen Tongeschlechtes sei, denn vor ihm seien alle Compositionen diatonische oder chromatische gewesen. Sie denken sich, dass diese Erfindung folgendermassen vor sich gegangen sei. Als Olympus sich auf einer diatonischen Scala bewegte und die Melodie öfters nach der diatonischen Parhypate *f* hinführte, bald von der Paramese *h* aus, bald von der Mese *a*, und dabei die diatonische Lichanos *g* unberührt liess,

παραμ.	παρυπ.	‖	μέση	παρυπ.	‖
h	*f*	‖	*a*	*f*	‖

da erkannte er die Schönheit des Ethos, welche auf diese Weise hervorgebracht wurde. Er war von Bewunderung für das nach dieser Analogie aufgestellte System erfüllt, machte es sich zu eigen und componirte darin Melodieen der dorischen Octaven-Gattung. . . . Das seien die Anfänge der enharmonischen Composition.“

Durch den Namen des Olympus sind wir für diese Art der Enharmonik, welche wir im Unterschiede von der späterhin durch

Aufnahme leiterfremder Töne eingetretenen Modification derselben, als die ältere Enharmonik zu bezeichnen haben, auf die auletische und aulodische Musik hingewiesen, denn Olympus ist nicht blos das Haupt der Auleten-Schule, sondern es wird auch eine bestimmte Art der alten Aulodik auf ihn zurückgeführt (Aristox. ap. Plut. Mus. 33). Aristoxenus selber deutet im Fortgange der oben mitgetheilten Stelle den Zusammenhang der ältern Harmonik mit der Auletik an: „Es lässt sich dies leichter einsehen, wenn man einen Auleten nach archaischer Weise (also in der Weise des Olympus) vortragen hört, denn ein solcher verlangt (dies ist wenigstens der Sinn der Aristoxenischen Worte), dass die diatonische Paranete synemmenon *c* ausgelassen wird.“ Nach dieser letzten Angabe des Aristoxenus findet die Auslassung des auf das Halbton-Intervall folgenden höheren Tones auch in dem Synemmenon-Tetrachorde statt, während der frühere von Olympus selber handelnde Satz wenigstens direct nur von der Auslassung der Lichanos spricht (im Tetrachorde μέσων). Aristoxenus sagt, dass Olympus die Auslassung des auf das Halbton-Intervall folgenden Tones für dorische Melodie anwandte. Weiterhin gibt er noch an, dass dieselbe auch in lydischen und phrygischen Compositionen vorgekommen sei (hier habe man nämlich neben der Auslassung des Tones die Annahme eines leiterfremden Tones eintreten lassen, vgl. unten). Auch in cap. 33 des Plutarchischen Buches über Musik spricht Aristoxenus von einer enharmonisch gehaltenen (also durch die genannte Tonauslassung charakterisirten) phrygischen Composition des Olympus (dem aulodischen Nomos auf Athene). Wollten wir annehmen, dass in allen diesen drei Octavengattungen, der dorischen, phrygischen und lydischen, die enharmonische Bildung sich auf die Auslassung eines jeden der beiden auf ein Halbton-Intervall folgenden Töne bezogen habe, so würde eine jede dieser Octaven-Gattungen folgende Auslassungen erfahren haben:

	1	2	3	4	5	6	7	8
Dorisch	*e*	*f*	(*g*)	*a*	*h*	*c*	(*d*)	*e*
Phrygisch	(*d*)	*e*	*f*	(*g*)	*a*	*h*	*c*	(*d*)
Lydisch	*c*	(*d*)	*e*	*f*	(*g*)	*a*	*h*	*c*

d. h. es würde der dorischen Melodie der dritte und siebente Ton vom tieferen Schlusston an gerechnet gefehlt haben, der ly-

dischen der zweite und fünfte, der phrygischen der erste, vierte und achte. Eine so consequente Auslassung eines jeden auf einen Halbton-Intervall folgenden Tones ist insbesondere für die phrygische Octaven-Gattung undenkbar; die ja alsdann sowohl den tieferen wie den höheren Grenzton des εἶδος διὰ πασῶν eingebüsst haben würde. Est ist daher die Annahme nothwendig, dass wenigstens bisweilen nur hinter Einem Halbton-Intervalle der Octaven-Gattung die enharmonische Auslassung statt fand, eine Annahme, welche durch später anzuführende positive Ueberlieferungen bestätigt wird.

Die ältere Enharmonik des Olympus (ohne hinzugenommenen leiterfremden Ton) war auch zur Zeit des Aristoxenus noch nicht völlig verschollen, und Aristoxenus selber schlägt die dadurch zu erreichende ethische Wirkung sehr hoch an; vgl. die schon obenberührte Stelle des Aristoxenus Plut. Mus. 11 ῥᾴδιον δ' ἐςτὶ ςυνιδεῖν ἐάν τις ἀρχαϊκῶς τινος αὐλοῦντος ἀκούςῃ, und besonders Harm. p. 23: "Οτι δ' ἐςτί τις μελοποιία διατόνου λιχανοῦ δεομένη (also eine Composition, wie sie Aristoxenus in dem obigen Fragmente bei Plutarch als die des Olympus beschrieb) καὶ οὐχὶ φαυλοτάτη γε, ἀλλὰ ςχεδὸν ἡ καλλίςτη, τοῖς μὲν πολλοῖς τῶν νῦν ἁπτομένων μουςικῆς οὐ πάνυ εὔδηλόν ἐςτι· γένοιτο μενταν ἐπαχθεῖςιν αὐτοῖς· τοῖς δὲ ςυνειθιςμένοις τῶν ἀρχαϊκῶν τρόπων, τοῖς τε πρώτοις καὶ τοῖς δευτέροις ἱκανῶς δῆλόν ἐςτι τὸ λεγόμενον.

Neuere Enharmonik. Wenige Generationen nach Olympus wurde die von ihm aufgebrachte Enharmonik dadurch modificirt, dass man innerhalb desjenigen Halbton-Intervalls, hinter welchem der folgende diatonische Ton ausgelassen wurde, einen der modernen Musik fremden Ton einschaltete. Im Tetrachorde μέςων fügte man in das Halbton-Intervall *e f* einen Ton ein, der höher als *e* und tiefer als *f* war und den wir einstweilen durch ein *e* mit darübergesetztem Asteriscus oder Kreuzchen ($\overset{*}{e}$) d. i. als ein etwas zu hoch genommenes *e* bezeichnen wollen. Analog wurde im Tetrachorde διεζευγμένων zwischen *h c* ein Ton $\overset{*}{h}$ eingeschaltet, in dem Tetrachorde ςυνημμένων zwischen *a b* ein Ton $\overset{*}{a}$. Das Halbton-Intervall ist hierdurch in zwei kleinere Intervalle zerfällt, welche Aristoxenus „enharmonische Diesen" (διέςεις ἐναρμονίους oder ἁρμονικάς) nennt. Bei der ältern Enharmonik des Olympus enthielt ein enharmonisch construirtes (dorisches)

Tetrachord nur drei Töne und mithin nur zwei Intervalle, z. B. *e f a* (der Ton *g* war weggelassen), *h c e*, *a b d*. Durch die Einfügung des leiterfremden Tones erhält das enharmonisch construirte Tetrachord wiederum vier Töne und mithin drei Intervalle, welche letztere von der Tiefe nach der Höhe zu folgendermassen zu benennen sind: δίεσις ἁρμονική, δίεσις ἁρμονική, δίτονος:

1	2	3		4
e	*ė*	*f*	(*g*)	*a*
h	*ḣ*	*c*	(*d*)	*e*
a	*ȧ*	*b*	(*c*)	*d*
δίεσις ἁρμ.	δίεσις ἁρμ.	δίτονος		

Die 4 φθόγγοι des enharmonischen Tetrachordes (ebenso auch der Proslambanomenos) führen dieselben Namen wie in der Diatonik, nur dass man den beiden mittleren Tönen des enharmonischen Tetrachordes den Zusatz ἐναρμόνιος hinzufügt z. B. ὑπάτη μέσων, παρυπάτη μέσων ἐναρμόνιος, λιχανὸς μέσων ἐναρμόνιος, μέση.

	ὑπάτη		παρυπ. διατ.	λιχαν. διατ.	μέση	παράμεσος		τρίτη διατ.	παραν. διατ.	νήτη
Diaton.	*e*		*f*	*g*	*a*	*h*		*c*	*d*	*e*
Enharm.	*e*	*e**	*f*		*a*	*h*	*h**	*c*		*e*
	βαρύπυκνος ὑπάτη	μεσόπυκνος παρυπ. ἁρμ.	ὀξύπυκνος λιχαν. ἁρμ.		ἄπυκνος μέση	βαρύπυκνος παράμεσος	μεσόπυκνος τρίτη ἁρμ.	ὀξύπυκνος παραν. ἁρμ.		ἄπυκνος νήτη
	πυκνόν					πυκνόν				

Das Intervall *e f* und *h c* ist in der Diatonik ein διάστημα ἀσύνθετον, in der neueren Enharmonik ist es zu einem διάστημα σύνθετον geworden (es ist jetzt aus zwei kleineren Intervallen

$c\,\dot{e}$ und $\dot{e}\,f$, $h\,\dot{h}$ und $\dot{h}\,c$ zusammengesetzt). Umgekehrt ist der δίτονος oder das grosse Terz-Intervall (*f a*, *c e*) in der Diatonik ein διάστημα σύνθετον, in der neueren Enharmonik ein ἀσύνθετον. Die beiden in dem Umfange eines Halbton-Intervalls sich dicht aneinanderdrängenden Diesen heissen zusammen das „πυκνόν“; von den drei zu einem πυκνόν gehörenden Tönen heisst der tiefere βαρύπυκνος, der mittlere μεσόπυκνος, der höhere ὀξύπυκνος. Der nicht zu einem πυκνόν gehörende Ton ist ein ἄπυκνος. Die beiden Grenztöne eines Tetrachordes, ebenso auch der Proslambanomenos, welche in der Enharmonik dieselben bleiben wie in der Diatonik, heissen die „unveränderlichen Töne“ (φθόγγοι ἑστῶτες, ἠρεμοῦντες, ἀκίνητοι, μένοντες, ἀκλινεῖς, *immobiles*, *stabiles*, *statuti*), die beiden inneren Töne eines jeden Tetrachordes, welche in der Diatonik andere sind als in der Harmonik, nennt man die „veränderlichen“ (κινούμενοι, φερόμενοι, κεκλιμένοι, *mobiles*).

Um wieviel der der neueren Enharmonik eigenthümliche Schaltton, der μεσόπυκνος, höher war als der βαρύπυκνος und tiefer als der ὀξύπυκνος, darin stimmen die griechischen Musiker, deren Berichte uns hierüber vorliegen (Ptol. 2, 14), nicht überein (Aristoxenus, Eratosthenes, Archytas, Didymus, Ptolemäus). Aristoxenus statuirt, wie S. 69 gezeigt worden, eine Tonstimmung, welche genau mit dem übereinkommt, was wir Neuere, die gleichschwebend-temperirte Stimmung nennen. Nach ihm hat von den 6 Ganzton-Intervallen, in welche die Octave zerfällt, das eine genau dieselbe Grösse wie das andere; ebenso ist von den zwölf Halbton-Intervallen eines genau dem andern gleich; ein jedes Halbton-Intervall zerfällt wiederum in zwei einander gleichgrosse enharmonische Diesen; — die letzteren heissen auch τεταρτημόρια τοῦ τόνου, Vierteltöne, weil ein jedes von ihnen genau den vierten Theil eines Ganztonintervalls bildet. Da sich bei der von Aristoxenus zu Grunde gelegten gleichschwebenden Temperatur der tiefe Grenzton der Octave (*e*) sich zu deren höherem Grenztone $\dot{e}$ verhält wie 1 : 2, da ferner die Octave 24 enharm. Diesen enthält und da nach dem Obigen $e : \dot{e} = \dot{e} : f$, so ist

$$e : \dot{e} = 1 : \sqrt[24]{2} = 1 : 1{,}02932;$$

ferner ergibt sich für das Verhältniss zweier benachbarter Halbtöne

$$e : f = 1 : (\sqrt[24]{2})^2 = 1 : 1{,}05946$$



und für die Quarte

$$e : a = 1 : (\sqrt[24]{2})^{10} = 1 : 1{,}33484$$

Das Verhältniss, in welchem die vier Töne eines enharmonischen Tetrachordes stehen, wird also nach Aristoxenus durch folgende Zahlen auszudrücken sein:

1	1,02932	1,05946	1,33484
e	$\dot{e}$	f	a
1	$\sqrt[24]{2}$	$(\sqrt[24]{2})^2$	$(\sqrt[24]{2})^{10}$

Es sei hier bemerkt, dass Aristoxenus die Grösse der enharmonischen Diesis zur Massbestimmung für alle übrigen Intervall-Grössen der gesammten Musik macht. Ein Intervall, dessen Grösse sich nach einer geraden Zahl von enharmonischen Diesen bestimmen lässt, heisst ἄρτιον διάστημα, gerades Intervall; z. B. der aus 2 enharmonischen Diesen bestehende Halbton, der aus 4 enharmonischen Diesen bestehende Ganzton, die aus 10 Diesen bestehende Quart. Ein Intervall, dessen Grösse durch eine ungerade Anzahl von enharmonischen Diesen bestimmt wird, heisst διάστημα περισσόν, ungerades Intervall, z. B. ein Intervall, welches die Grösse von 3, oder von 5, oder von 7 enharmonischen Diesen hat. Ein Intervall endlich, welches auf Bruchtheile von enharmonischen Diesen zurückgeführt werden muss, z. B. auf die Hälfte oder ein Drittel einer Diese, heisst διάστημα ἄλογον, irrationales Intervall. Im Gegensatze zu dem letzteren bezeichnet Aristoxenus die an erster und zweiter Stelle genannten Intervall-Grössen (die geraden und die ungeraden) als διαστήματα ῥητά, rationale Intervalle.

Soweit die Theorie des Aristoxenus. Didymus, Archytas und Ptolemäus unterscheiden sich darin von ihm, dass die von ihnen zu Grunde gelegte Stimmung nicht unserer gleichschwebenden Temperatur, sondern unserer natürlichen Scala entspricht. Die beiden Grenztöne des Tetrachordes drücken sie durch das Zahlenverhältniss 3 : 4, die Grenztöne des Ganzton-Intervalles durch 15 : 16 aus. Nach ihnen verhält sich also

$$e : a = 3 : 4 = 1 : 1{,}33333$$
$$e : f = 15 : 16 = 1 : 1{,}06666$$

mithin ist ihr Quarten-Intervall etwas kleiner, ihr Halbton-Intervall etwas grösser als das Aristoxenische. Eratosthenes endlich, der das Quarten-Intervall ebenso wie Didymus, Archytas, Ptole-

mäus bestimmt, nähert sich in Beziehung auf das Halbton-Intervall dem Aristoxenus. Denn nach ihm ist

$$e : f = 19 : 20 = 1 : 1{,}05263.$$

Die von unsern fünf Musikern gegebene Zahlenbestimmung für den in der Mitte des Halbton-Intervalles liegenden enharmonischen Schaltton, in dem sie, wie gesagt, sämmtlich differiren, ist auf folgender Gesammttabelle enthalten.

Die vier enharmonischen Tetrachordtöne nach

	e		*ė*		*f*		*a*
Aristoxenus	1		1,02932 $\sqrt[24]{2}$		1,05946 $(\sqrt[24]{2})^2$		1,33484 $(\sqrt[24]{2})^{10}$
Eratosthenes	1	39:40	1,02561	38:39	1,05263	15:19	1,33333
Ptolemäus	1	45:46	1,02222	46:48	1,06666	4:5	1,33383
Didymus	1	31:32	1,03225	30:31	1,06666	4:5	1,33333
Archytas	1	27:28	1,03703	35:36	1,06666	4:5	1,33333

Am höchsten klingt der enharmonische Ton nach Archytas, etwas tiefer nach Didymus, noch tiefer nach Aristoxenus, wiederum tiefer nach Eratosthenes, und am tiefsten nach Ptolemäus. Schwerlich liegen diesen verschiedenen Angaben genaue akustische Versuche zu Grunde, vielmehr haben die Musiker mit Ausnahme des Aristoxenus, dessen Methode schon oben besprochen wurde, weiter nichts gethan, als dass sie das Zahlenverhältniss des Halbtons 15 : 16 resp. 19.: 20 in je zwei kleinere Quotienten zerlegten, deren Product dem Halbton-Quotienten gleichkommt. Und zwar wählten sie jedesmal derartige Quotienten, dass deren Zähler um Eins grösser war als der Nenner oder umgekehrt. Denn es ist die Ansicht der antiken Akustik, dass gerade bei einem derartigen Zahlenverhältniss zwei Töne am besten zu einander stimmen. Vgl. Ptolemäus 1, 14. 15. Natürlich kann es gleichgültig sein, ob der

in einem Halbton-Intervall eingefügte enharmonische Ton das eine Mal um ein weniges höher klingt als das andere Mal. Es wird ja ohnehin schwer genug gewesen sein, innerhalb eines Halbton-Intervalls überhaupt nur einen bestimmten Ton hervorzubringen. Dies Letztere sagen auch die Alten. Bei Aristoxenus Harm. p. 19 heisst es von dem enharmonischen Tone: τελευταίῳ αὐτῷ καὶ μόλις μετὰ πολλοῦ πόνου cυνεθίζεται ἡ αἴcθηcιc. Man gewöhnt sich also an ihn nur mit grosser Mühe und Schwierigkeit. Dasselbe wird auch von anderen gesagt. Theo Smyrn. p. 88 mit Berufung auf Aristoxenus: ἔcτι δὲ δυcμελῴδητον καὶ ὥc ἐκεῖνόc φηcι, φιλότεχνον καὶ πολλῆc δεόμενον cυνηθείαc, ὅθεν οὐδ' εἰc χρῆcιν ῥᾳδίωc ἔρχεται. Aristid. p. 19: τοῖc δὲ πολλοῖc ἐcτιν ἀδύνατον· ὅθεν ἀπέγνωcάν τινεc τὴν κατὰ δίεcιν μελῳδίαν διὰ τὴν αὐτῶν (so ist statt αὐτῶν zu schreiben) ἀcθένειαν καὶ παντελῶc ἀμελῴδητον εἶναι τὸ διάcτημα ὑπολαβόντεc. Die in dem zweiten Theile dieses Satzes enthaltene Nachricht, dass viele Musiker, weil sie nicht mehr fähig waren, den Viertelton zu unterscheiden, diesem Intervalle seine praktische Anwendbarkeit absprachen, ist uns ausführlicher in einem bei Plut. Mus. 37, 38, 39 erhaltenen Fragmente überliefert. Auch hier spricht Aristoxenus von der Schwierigkeit, den enharmonischen Viertelton darzustellen, aber er zeigt sich nichts desto weniger als beredten Sachwalter desselben im Gegensatze zu einer damals aufgekommenen Richtung in der Musik, die von jenem Tone nichts mehr wissen wollte. „Die jetzt Lebenden haben das schönste der Tongeschlechter, dem die Alten seiner Ehrwürdigkeit wegen den meisten Eifer widmeten, ganz und gar hintangesetzt, so dass bei der grossen Mehrzahl nicht einmal das Vermögen, die enharmonischen Intervalle wahrzunehmen, vorhanden ist, und sind in ihrer trägen Leichtfertigkeit so weit herabgekommen, dass sie die Ansicht aufstellen, die enharmonische Diesis mache überhaupt nicht den Eindruck eines den Sinnen wahrnehmbaren Intervalles, und dass sie dieselbe aus den Melodieen ausschliessen: diejenigen, so sagen sie, hätten thöricht gehandelt, welche darüber eine Theorie aufgestellt und dies Tongeschlecht in der Praxis verwandt hätten. Als sichersten Beweis für die Wahrheit ihrer Aussage glauben sie vor allem ihre eigene Unfähigkeit vorzubringen, ein solches Intervall wahrzunehmen. Als ob Alles, was ihrem Gehör entginge, durchaus nicht vorhanden und nicht praktisch verwendbar sei!" u. s. w. In der Aristoxenischen Zeit also, war, wie wir hier sehen,

die Anwendung des enharmonischen Tones schon sehr im Verschwinden begriffen. Es ist interessant, dass Ptolemäus, obwohl er die Tonhöhe desselben bestimmt, von seiner praktischen Anwendung gar nichts erwähnt, während er an Beispielen aus der zu seiner Zeit bestehenden chromatischen und diatonischen Musik sehr reichhaltig ist. Gaudentius p. 6 bezeichnet die Anwendung des enharmonischen Tones als völlig erloschen. So ist es denn nicht, wie man wohl gemeint hat, die nachklassische dem Verfall sich nähernde Zeit der griechischen Musik, in welcher der enharmonische Ton eine Rolle spielt; — ebenso wenig auch die archaische Periode des Olympus, sondern vielmehr die zwischen beiden Zeiträumen in der Mitte liegende eigentlich klassische Kunst. Hier aber nimmt in der That die Enharmonik eine sehr hervorragende Stelle ein. Von grösstem Interesse ist eine in der Harmonik des Aristoxenus p. 2 mitgetheilte und von ihm in dem Fragmente bei Plut. Mus. 37 wiederholte Thatsache, dass die Theorie seiner Vorgänger, der sogenannten Harmoniker, sich nur mit der Enharmonik beschäftigt und nur enharmonische Scalen aufgestellt habe. Vgl. oben S. 29. Wir werden hierauf bei der Erörterung der enharmonischen Noten näher eingehn.

§ 37.

Die diatonischen Chroai.

Eine Musik, welche sich lediglich in den Tönen der diatonischen Scala bewegt und hierbei keinen der 7 oder 8 diatonischen Octaven-Töne absichtlich ausschliesst, können wir die regelmässig diatonische nennen. Wir haben diese Diatonik in den ersten drei Kapiteln behandelt. Sie schreitet nach Ganzton- und Halbton-Intervallen fort. Bei gleichschwebender Temperatur haben alle Ganzton-Intervalle dieselbe Grösse, bei der natürlichen Stimmung sind zwei Arten von Ganzton-Intervallen zu unterscheiden, der sogenannte grosse und der kleine Halbton, von denen der erstere durch das Zahlenverhältniss 8 : 9, der andere durch 9 : 10 bestimmt wird. Die griechischen Musiker berichten nun aber, dass bei ihnen ausser der regelmässigen Diatonik auch noch solche diatonische Scalen üblich waren, in denen neben dem grossen oder kleinen Ganzton-Intervalle auch noch das übermässige Ganzton-Intervall vorkam, dessen Grenztöne sich (ihren Schwingungszahlen nach) wie 7:8 verhalten. Das Tetrachord be-

steht hier aus drei wesentlich verschiedenen Intervallen, 1) dem übermässigen Ganztone, 2) dem regelmässigen Ganztone, der entweder der grosse oder der kleine sein kann, 3) einem Intervalle, welches um so viel kleiner als das regelmässige diatonische Halbton-Intervall ist, wie der übermässige Ganzton grösser ist als der regelmässige Ganzton. Die Alten unterscheiden in dieser Art der Diatonik wiederum zwei Fälle, je nachdem der übermässige Ganzton das höchste oder das mittlere Intervall des Tetrachordes bildet: also eine *Diatonik mit übermässigem Ganztone als mittlerem Tetrachord-Intervalle* und eine *Diatonik mit übermässigem Ganztone als höchstem Tetrachord-Intervalle*. Einschliesslich der oben genannten regelmässigen Diatonik gibt es also im ganzen bei den Alten drei Unterarten des γένος διάτονον, welche von ihnen als die drei χρόαι dieses γένος bezeichnet werden.

Der Viertelton der alten Enharmonik ist uns Modernen etwas durchaus fremdes. Der übermässige Ganzton in den diatonischen Chroai der Alten wird wenigstens vom theoretischen Standpunkte aus uns etwas weniger fremdartig erscheinen, denn in der natürlichen Scala der Töne, mit der sich unsre musikalische Akustik vielfach zu beschäftigen hat, erscheint zwischen der kleinen Terz $\overline{e}\ \overline{g}$ (5 : 6) und dem grossen Ganzton $\overline{c}\ \overline{d}$ (8 : 9) ein Ton, welcher sich den Schwingungszahlen nach zu $\overline{g}$ wie 7 : 6 und zu $\overline{c}$ wie 7 : 8 verhält; es ist ein Ton, den man als ein um ein merkliches zu tief klingendes *b* oder zu hoch klingendes *a* bezeichnen kann, und für den Kirnberger den Namen *i* einzuführen versucht hat. Dies Intervall *i c* ist es, welches dem übermässigen Ganztone der diatonischen Chroai der Alten entspricht. Doch obwohl die moderne Theorie ein solches Intervall besitzt (die Versuche Kirnbergers, dasselbe auch praktisch in unsrer Musik zu verwenden, sind erfolglos geblieben), so liegt uns doch die bei den Griechen vorkommende Anwendung dieses Tones ebenso fern, wie die des enharmonischen Vierteltons. Zudem wird sich zeigen, dass der übermässige Ganzton der Diatonik und der Viertelton der Enharmonik auf demselben Princip beruhen, denn ein zwischen *a* und *b* eingeschalteter Ton *i* würde dem eingeschalteten Tone der Enharmonik entsprechen, wenn dieser auch nach Aristoxenus und Ptolemäus (aber nicht nach Archytas) um ein klein wenig höher liegt als jenes *i*, welches in der diatonischen Chroa mit dem folgenden *c* ein übermässiges Ganzton-Intervall bildet.

5	6		7			8		9
e	g	a	i	b	h	c		d
	9:10			8:9				
Enharmonik:		a	i	b		(c)		d
diaton. Chroa:		a	i	(b)		c		d

Die regelmässige Diatonik

heisst bei Aristoxenus γένος διάτονον τονιαῖον oder cύντονον, und kommt nach ihm mit der Diatonik unserer gleichschwebenden Temperatur überein. Ptolemäus unterscheidet 2 Unterarten der regelmässigen Diatonik. Die eine heisst bei ihm διάτονον cύντονον: sie ist identisch mit unsrer natürlichen Stimmung der Diatonik (d. h. es wird in ihr der grosse und der kleine Ganzton unterschieden). Die andere ist das διάτονον des Pythagoras, in welchem die beiden Ganztöne einander gleich sind (8 : 9), und welche eben deshalb von Ptolemäus διτονιαῖον διάτονον genannt wird. Mit diesem zweiten διάτονον des Ptolemäus stimmt das διάτονον des Eratosthenes genau überein; mit dem ersteren wenigstens im wesentlichen das διάτονον des Didymus, denn dieses unterscheidet sich von dem ptolemäischen cύντονον διάτονον nur dadurch, dass der grosse Ganzton nicht das mittlere, sondern das höchste Intervall des Tetrachordes bildet. Wir stellen die hier angedeuteten Tonbestimmungen für den Umfang eines Tetrachordes übersichtlich zusammen.

Ἀριςτοξένου τονιαῖον ἢ cύντονον διάτ.	1 e 1	2 δ.	1,05946 f $(\sqrt[24]{2})^2$	4 δ.	1,18921 g $(\sqrt[24]{2})^6$	4 δ.	1,33484 a $(\sqrt[24]{2})^{10}$
Πυθαγόρου διάτ. Ἐρατοςθ. διάτ. Πτολεμαίου διτονιαῖον διάτ.	1 e	243:256	1,05349 f	8:9	1,18518 g	8:9	1,33333 a
Διδύμου διάτονον	1 e	15:16	1,06666 f	9:10	1,18518 g	8:9	1,33333 a
Πτολεμαίου cύντονον διάτ.	1 e	15:16	1,06666 f	8:9	1,20000 g	9:10	1,33333 a

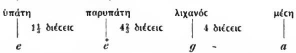
Den Haupt-Unterschied in diesen Scalen bildet die Grösse des Halbton-Intervalls. Im σύντονον διάτονον des Ptolemäus und ebenso bei Didymus liegt derselbe merklich höher als in der gleichschwebenden Temperatur des Aristoxenus. Noch etwas tiefer als bei Aristoxenus steht dieser Ton im διάτονον des Pythagoras. Ebenso ist auch der Ton *g* im σύντονον διάτονον höher als im Aristoxenischen und Pythagoräischen Diatonon. Es ist das auch bei uns der Unterschied der natürlichen und der gleichschwebenden temperirten Stimmung. Die zwischen dem σύντονον διάτονον des Ptolemäus und dem διάτονον des Didymus bestehende Abweichung in Bezug auf den Ton *g* könnte man so erklären, dass Didymus nicht ein Tetrachord wie *e f g a*, sondern wie z. B. *fis g a h* im Auge hat, von dem auch wir Modernen sagen müssen, dass auf ihm die Reihenfolge vom grossen und kleinen Ganztone die umgekehrte ist, als auf dem Tetrachorde *e f g a* (der grosse Ganzton bildet nicht das mittlere, sondern das höchste Intervall).

Ptolemäus erklärt aufs ausdrücklichste, dass zu seiner Zeit sowohl die Pythagoräische Stimmung wie das σύντονον διάτονον angewandt wird und gibt auch genau die einzelnen Fälle an, wo in der Musik seiner Zeit die eine oder die andere von beiden Stimmungen vorkommt. Wir müssen die Prüfung dieser speciellen Angaben auf einen spätern Paragraphen aufschieben. Bei den Stimmungs-Arten würde nur noch die Aristoxenische als eine dritte zur Seite stehen, wie denn auch unsre moderne Theorie der Musik alle drei Stimmungsarten anerkennt; aber wir werden wohl nicht fehl gehen, wenn wir annehmen, dass, wenn Aristoxenus sein τονιαῖον διάτονον als ein aus gleich grossen Ganzton-Intervallen und halb so grossen Halbton-Intervallen beschreibt, dennoch damit keine andere Stimmung meint, als die Pythagoräische. Beide Stimmungen differiren zwar, wenn wir uns scharf an die Aussagen des Aristoxenus und der Pythagoreer halten, in einer keineswegs unmerklichen Weise von einander. Aber wir dürfen ja wohl mit Bestimmtheit sagen, dass wenn die Pythagoreer einen jeden Ganzton durch das Zahlenverhältniss 8 : 9 bestimmen, sie keineswegs einen jeden Ganzton der Scala mit akustischen Experimenten untersucht haben, sondern dass sie zu dieser Angabe lediglich auf dem S. 63 angegebenen Wege gelangt sind.

Diatonik mit übermässigem Ganztone als mittlerem Tetrachord-Intervalle

Ptolemäus bezeichnet dieselbe als τονιαῖον oder ἔντονον διάτονον γένος. Das höchste Intervall des Tetrachords ist der grosse Ganzton 8 : 9, das mittlere der übermässige Ganzton 7 : 8, das tiefste besteht in dem kleinen Intervalle, welches übrig bleibt, wenn man von der kleinen Terz *e g* (5 : 6) den übermässigen Ganzton (7 : 8) wegnimmt (27 : 28). Der höhere Grenzton dieses kleinen Intervalls liegt zwischen *e* und *f* in der Mitte, er möge von uns einstweilen durch $\overset{*}{e}$ bezeichnet werden; der diatonische Ton *f* fehlt diesem Tetrachorde. Genau mit dieser von Ptolemäus für das τονιαῖον διάτονον gegebenen Bestimmung stimmen die Intervall-Angaben, welche Archytas schlechthin als die Stimmung des διάτονον γένος vorführt.

Auch Aristoxenus ist mit einer solchen Stimmung wohl bekannt Harm. p. 27 γίνεται, γὰρ ἐμμελὲς τετράχορδον ἐκ παρυπάτης χρωματικῆς βαρυτάτης (libb.: παρυπάτης) καὶ διατόνου λιχανοῦ τοῦ συντονωτάτης. Harm. p. 52 ὅταν λιχανῷ μὲν τῇ συντονωτάτῃ τῶν διατόνων, παρυπάτῃ δὲ τῶν βαρυτέρων τινὶ τῆς ἡμιτονιαίας χρήσεται.



Das höchste Intervall *g a* (von der „höchsten“ diatonischen Lichanos bis zur Mese) ist der Aristoxeuische Ganzton. Das tiefste Intervall (von der „tiefsten“ chromatischen Parhypate bis zur diatonischen Lichanos) überschreitet die Grösse der enharmonischen Diesis um den dritten Theil derselben; das mittlere Intervall ist um zwei Drittel einer enharmonischen Diesis grösser als der Ganzton: das ist also ein übermässiger Ganzton. Der das tiefere und mittlere Intervall von einander scheidende Ton wird also zwischen *e* und *f* in der Mitte liegen — er mag einstweilen durch $\overset{*}{e}$ bezeichnet werden, doch wird er sich mehr zu der Tonhöhe des *f* als der des *e* hinneigen und das Verhältniss desselben zu *e* wird genau ausgedrückt folgendes sein

$$e : \overset{*}{e} = 1 : (\sqrt[24]{2})^{1^1/_3} = 1 : 1{,}03925.$$

Geben wir für alle Töne des in Rede stehenden Intervalles das Verhältniss der Schwingungszahlen an, in welchem sie zu

einander stehen, sowohl nach der Ptolemäisch-Archytischen wie nach der Aristoxenischen Angabe, dann ergibt sich:

Ἀριστοξένου	1		1,03925		1,18921		1,33484
	e		*ė*		*g*		*a*
	1		$(\sqrt[24]{2})^{\frac{4}{3}}$		$(\sqrt[24]{2})^{6}$		$(\sqrt[24]{2})^{10}$
		1⅓ δ.		4⅔ δ.		4 δ.	
Πτολεμαίου τονιαῖον διάτ. Ἀρχύτου διάτ.	1		1,03703		1,18518		1,33333
	e		*ė*		*g*		*a*
		27:28		7.8		8:9	

Der zweite Ton des Tetrachordes liegt nach Aristoxenus etwas höher als nach Ptolemäus, wie dies auch bei dem zweiten Tone des enharmonischen Tones der Fall war. Die Differenz in Betreff des Tones *g* ist diejenige der gleichschwebend temperirten und der natürlichen Stimmung.

Das bemerkenswertheste an dieser Tetrachord-Stimmung ist, dass der Ton *f*, d. i. der höhere Grenzton des diatonischen Halbton-Intervalles fehlt. Das Fehlen eines Tones der diatonischen Scala hat also die in Rede stehende Chroa mit der Enharmonik gemein. Nur ist der fehlende Ton ein anderer: in der Enharmonik der auf das Halbton-Intervall folgende höhere Ton, hier dagegen der höhere Grenzton des Ganzton-Intervalles. Mussten die Anfänge der Enharmonik (die ältere Harmonik, S. 413) auf den Auleten und Auloden Olympus zurückgeführt werden, so gehen die Anfänge der in Rede stehenden diatonischen Chroa auf den Kitharoden Terpander zurück. Schon S. 295 ist von jener vereinfachten Scala des Terpander geredet worden, in deren höherem Tetrachorde der höhere Grenzton des Ganzton-Intervalles für die Melodie unbenutzt gelassen wurde (das höhere Tetrachord hatte nicht 4 Töne *h c d e*, sondern nur die 3 Töne *h d e*).

Wie nun in der auf Olympus folgenden Zeit die Auleten und Auloden auf den tieferen Grenzton des Halbton-Intervalles einen der diatonischen Scala fremden Schaltton eingefügt haben, so haben auch an derselben Stelle die Kitharoden der nachterpandrischen Zeit einen der diatonischen Scala fremden Ton eingeschaltet. Der letztere liegt nach dem Berichte des Aristoxenus um ein weniges höher als der enharmonische Schaltton, nämlich um den dritten Theil der enharmonischen Diesis; und auch nach

den Angaben des Ptolemäus findet ein analoger Unterschied statt; blos nach Archytas ist der leiterfremde Schaltton der Enharmonik gerade so hoch wie der des jetzt in Rede stehenden diatonischen Chroma. Wenn hier also der eine Musiker gleiche Tonhöhe, die anderen aber eine kleine Verschiedenheit der Tonhöhe bemerken, so wird dem wohl die praktische Ausführung entsprochen haben; und jedenfalls werden wir in unserm vollen Rechte sein, wenn wir sagen: der in das durch Terpander vereinfachte Tetrachord späterhin eingefügte Schaltton ist seinem Wesen nach durchaus identisch mit dem in das durch Olympus vereinfachte Tetrachord eingefügten Schalttone, mag er immerhin, wie Aristoxenus und Ptolemäus angeben, um ein weniges höher geklungen haben.

	A.					B.			
1.	*h*	*c*	*d*	*e*	1.	*h*	*c*	*d*	*e*
2.	*h*	*c*	(*d*)	*e*	2.	*h*	(*c*)	*d*	*e*
3.	*h* *h̊*	*c*	(*d*)	*e*	3.	*h* *h̊*	(*c*)	*d*	*e*
							übermässiger Ganzton		

Die erste Reihe (1) enthält das vollständige diatonische Tetrachord von *h* bis *e* (regelmässige Diatonik). Die zweite Reihe (2) enthält unter *A* die von Olympus für die Auletik und Aulodik eingeführte Vereinfachung desselben (ältere Enharmonik), unter *B* die von Terpander für die Kitharodik eingeführte Vereinfachung (Terpanders vereinfachte Diatonik). Die dritte Reihe (3) enthält die aus der älteren Enharmonik des Olympus und der vereinfachten Diatonik Terpanders durch Annahme eines leiterfremden Tones hervorgegangenen Scalen: unter *A* die neuere Enharmonik mit ihrem getheilten Halbton-Intervalle, unter *B* die durch einen in der Mitte des Tetrachordes liegenden übermässigen Ganzton charakterisirte Diatonik. Dass wir für die letztere bei Aristoxenus keinen speciellen Namen finden, ist wohl nur der trümmerhaften Ueberlieferung seines Werkes zuzuschreiben. Ptolemäus bezeichnet sie, wie schon oben gesagt, gewöhnlich als τονιαῖον διάτονον γένος. Hier ist die Verschiedenheit des Ausdrucks τονιαῖον und σύντονον bei Aristoxenus und Ptolemäus nicht unbeachtet zu lassen. Bei Aristoxenus sind beide Ausdrücke identisch, denn durch beide bezeichnet er die in gleichschwebender Temperatur gehaltene regelmässige Diatonik. Von den Stimmungen des Pto-

lemäus steht der letzteren diejenige am nächsten, welche er als διτονιαῖον διάτονον bezeichnet (die Pythagoräische mit zwei gleich grossen Ganztönen). Unter cύντονον διάτονον versteht Ptolemäus die in der natürlichen Stimmung gehaltene regelmässige Diatonik; sie wird deshalb cύντονον, d. i. „hoch" genannt, weil in ihr die beiden mittleren Töne des Tetrachordes höher liegen als in allen übrigen vomPtolemäus aufgeführten Stimmungen. Das Ptolemäische τονιαῖον endlich bezeichnet diejenige Tetrachord-Stimmung, deren höheres Intervall der Tonos (8 : 9) ist, das mittlere Intervall derselben ist eben der übermässige Ganzton.

Schon aus der historischen Beziehung, in welcher das Ptolemäische τονιαῖον διάτονον zu der vereinfachten Kitharodik Terpanders steht, lässt sich schliessen, dass es vorwiegend beim Gebrauche der Saiten-Instrumente (Kitharodik) vorkam, gerade wie die neuere auf Olympus Vereinfachung beruhende Enharmonik hauptsächlich den Auleten und Auloden angehört. Dass dies nun auch in der That der Fall war, geht aus den ausführlichen Berichten des Ptolemäus hervor, wonach die Kitharoden und Lyroden sich des τονιαῖον διάτονον mehr als jeder anderen Tetrachord-Stimmung bedienten; vgl. unten; und zwar wurde seinem Berichte nach das τονιαῖον διάτονον bald in beiden Tetrachorden der Octav angewandt, bald nur in einem Tetrachorde derselben, ganz analog der Verwendung des enharmonischen Tetrachordes.

	1		(2)	3	4	5		(6)	7	8
Dor.	*e*	*ė*	(*f*)	*g.*	*a*	*h*	*ḣ*	(*c*)	*d*	*e*
	1	2		(3)	4	5	6		(7)	8
Phr.	*d*	*e*	*ė*	(*f*)	*g*	*a*	*h*	*ḣ*	(*c*)	*d*

Wurde es zweimal angewandt, dann fehlte z. B. der dorischen Octav der 2. und 6. diatonische Ton, der phrygischen der 3. und 7.; wurde es nur einmal angewandt, dann fehlte den beiden Octaven-Gattungen nur einer der genannten Töne. Und gerade das Fehlen des einen oder anderen diatonischen Tones muss als das für den harmonischen Charakter der Scala wesentliche Element bezeichnet werden, die Einschaltung des leiterfremden Tones ist gleichsam ein ornamentistisches Element, eine Verzierung, welche der archaischen (Terpandrischen) Musik-Periode noch fremd war, aber in der späteren Musik so geliebt wurde, dass

sie zur Zeit des Ptolemäus in jedem Kitharoden- und Lyroden-Spiele vorkam.

Diatonik mit übermässigem Ganztone als höchstem Tetrachord-Intervalle.
(μαλακὸν διάτονον γένος.)

Sie führt bei Aristoxenus wie bei Ptolemäus den Namen μαλακὸν διάτονον γένος. Nach dem letzteren verhält sich der zweithöchste Ton des in dieser Stimmung gehaltenen Tetrachordes zum höchsten Tone desselben wie 7 : 8. Es steht derselbe also zwischen *fis* und *g* in der Mitte und möge in dem folgenden durch $\overset{*}{fis}$ bezeichnet werden. Aristoxenus lässt diesen Ton sowohl vom tiefsten wie vom höchsten Ton des Tetrachordes je fünf enharmonische Diesen entfernt sein, wonach wir ihn durch $(\sqrt[24]{2})^5$ auszudrücken haben. Das tiefste Intervall des Tetrachordes enthält nach Aristoxenus zwei enharmonische Diesen, ist also ein Halbton-Intervall der gleichschwebend temperirten Stimmung. Nach Ptolemäus ist dies tiefere Intervall kleiner als nach Aristoxenus, denn er lässt den tiefsten zum zweiten Tone sich verhalten wie $20:21 = 1:1,05000$. Der höhere Ton des Halbton-Intervalls ist hier also sogar noch etwas tiefer als in der Pythagoräischen Stimmung, wo sich $e:f = 243:256 = 1:1,05349$ verhält. Immerhin aber werden wir ihn auch nach Ptolemäus als den Ton *f* bezeichnen müssen.

Ἀριστοξένου μαλακὸν διάτ.	1 *e*	2 δ.	1,05946 *f* $(\sqrt[24]{2})^2$	3 δ.	1,15335 $\overset{*}{fis}$ $(\sqrt[24]{2})^5$	5 δ.	1,33484 *a* $(\sqrt[24]{2})^{10}$
Πτολεμαίου μαλακὸν διάτ.	1 *e*	20:21	1,05000 *f*	9:10	1,16666 $\overset{*}{fis}$-	7:8	1,33333 *a*

Eine nicht unmerkliche Verschiedenheit besteht zwischen der von Ptolemäus und Aristoxenus gegebenen Bestimmung des Tones $\overset{*}{fis}$. Aristoxenus würde dem Ptolemäus näher kommen, wenn er ihn nicht fünf, sondern $4^1/_2$ oder wie in der vorherbesprochenen diatonischen Chroa $4^2/_3$ Diesen von dem folgenden Tetrachord-Tone

entfernt sein liesse. Jedenfalls hat auch Aristoxenus an dieser Stelle einen Ton gehört, den man ebensowohl ein zu hohes *fis* wie ein zu tiefes *g* nennen kann; der wirkliche Ton *g* fehlt dem μαλακὸν διάτονον γένος.

Wir haben es also auch hier wieder mit einer Musik zu thun, in welcher ein Ton der diatonischen Scala nicht angewandt wird, und zwar ist der fehlende Ton genau derselbe wie in der Enharmonik; denn es ist ebenso wie dort der auf das Halbton-Intervall folgende diatonische Ton ausgelassen:

Ἐναρμόνιον	*e*	*ė*	*f*		(*g*)	*a*
Μαλακὸν διάτ.	*e*		*f*	*fis*	(*g*)	*a*
				übermäss. Ganzton		
Τονιαῖον διάτ.	*e*	*ė* (*f*)			*g*	*a*
		übermäss. Ganzton				

Seinem harmonischen Grundcharakter nach liegt also dem διάτονον μαλακόν die vereinfachte Scala des Olympus zu Grunde und es fehlen bei der Anwendung desselben einer jeden Octaven-Gattung genau die nämlichen Töne, welche dieselbe bei enharmonischer Bildung entbehrt. Διάτονον μαλακόν und ἐναρμόνιον bilden also in dieser Beziehung einen Gegensatz zu dem aus Terpanders vereinfachter Diatonik hervorgegangenen τονιαῖον διάτονον. Was nun aber die Einschaltung des leiterfremden Tones betrifft, so zeigt sich das entgegengesetzte Verhältniss. Das τονιαῖον διάτονον hat ihn an derselben Stelle, wo ihn das ἐναρμόνιον hat, nämlich gerade über dem tieferen Grenztone des Halbton-Intervalles, das μαλακὸν διάτονον dagegen unmittelbar vor dem fehlenden Tone *g*. So bildet denn im διάτονον μαλακόν der eingeschaltete leiterfremde Ton mit dem nächstfolgenden höheren Tone ein übermässiges Ganzton-Intervall, gerade wie dies auch mit dem leiterfremden Schalttone des τονιαῖον διάτονον der Fall ist.

Ging die Stimme von dem Tone *fis* abwärts nach *f*, so nannte man dies ἔκλυσις, ging man umgekehrt aufwärts von *f* nach *fis*, so nannte man dies σπονδειασμός. Ging man von *fis* aufwärts nach *a*, so hiess dies ἐκβολή. Aristides p. 28, Bacchius p. 11. Ebenso auch in dem höheren Tetrachorde *h c cis e*.

		3 διέσεις		5 διέσεις	
	e	*f*	*fis* (*g*)		*a*
	h	*c*	*cis* (*d*)		*e*
ἐπίτασις:	→→	σπονδειασμός		ἐκβολή	
ἄνεσις:	←←	ἔκλυσις			

Bei Plut. Mus. 29 ist als historische Thatsache überliefert, dass Polymnastus die ἔκλυσις und ἐκβολή erfunden habe.*) Hiermit stellt sich der Aulet und Aulode Polymnastus als Erfinder des μαλακὸν διάτονον dar, was den übrigen hier in Anschlag kommenden chronologischen Verhältnissen durchaus conform ist: der alte Aulet und Aulode Olympus ist es, der die diatonische Scala durch Auslassung des Tones *g* vereinfachte: der für die Auletik und Aulodik die zweite Katastasis (Plut. Mus. 9) herbeiführende Polymnastus hat in diese vereinfachte Scala des Olympus den Schaltton *fis* eingefügt. In der Epoche des Aristoxenus war das μαλακὸν διάτονον so beliebt, dass derselbe von den Musikern seiner Zeit sagen konnte, ap. Plut. Mus. 39: μαλάττουσι γὰρ ἀεὶ τάς τε λιχανοὺς καὶ τὰς παρανήτας, d. h. die Lichanoi und die Paraneten sind bei ihnen stets tiefer als sie es in der regelmässigen Diatonik sein würden.

Hypate	Parh.	Lichan.	Mese	Param.	Trite	Paran.	Nete
e	*f*	*fis*	*a*	*h*	*c*	*cis*	*e*

Er sagt dies an derselben Stelle, in welcher er seinen Tadel darüber ausspricht, dass die meisten Musiker seiner Zeit die leiterfremden Schalttöne der enharmonischen Scala verwerfen; es sei dies eine grosse Inconsequenz, da man ja die leiterfremden Töne des διάτονον μαλακόν so sehr begünstigen. — Auch in der Ptolemäischen Zeit ist das διάτονον μαλακόν in bestimmten Weisen

*) Πολυμνάστῳ δὲ τόν θ' Ὑπολύδιον νῦν ὀνομαζόμενον τόνον ἀνατιθέασι καὶ τὴν ἔκλυσιν καὶ τὴν ἐκβολήν, ... πολὺ μείζω πεποιηκέναι φασὶν αὐτόν. Vor πολὺ μείζω muss nothwendig eine Lücke stattfinden; denn wie wäre es möglich, dass Plutarch oder vielmehr seine Quelle von jenen Intervallen, welche Aristoxenus auf 3 und 5 Diesen ansetzt, hätte sagen können, es habe sie Jemand viel grösser gemacht? Denn wenn man die ἔκλυσις oder die ἐκβολή auch nur um einen einzigen Viertelton grösser machte, so hörte sie ja auf ἔκλυσις und ἐκβολή zu sein. Es wurden alsdann Intervalle gesungen, welche bereits die Grösse eines Ganztons und einer kleinen Terz hatten. Wir haben daher in jener Stelle die Accusative τὴν ἔκλυσιν καὶ τὴν ἀναβολήν mit ἀνατιθέασι zu verbinden, nicht mit πολὺ μείζω πεποιηκέναι. Wäre das letztere der Fall, dann wäre die Erfindung des διάτονον μαλακόν noch älter als Polymnastus.

der Lyroden gebräuchlich; doch kommt es hier nicht so häufig vor, als das von ihm sogenannte τονιαῖον διάτονον (mit übermässigem Ganztone in der Mitte des Tetrachordes). Zu Aristides und Bacchius Zeit ist die Anwendung desselben unbekannt, denn sonst würde hier ἔκλυϲιϲ und ἐκβολή nicht der Enharmonik zugewiesen werden. Aristid. p. 28. Bacchius p. 11.

Ausser den bisher erläuterten diatonischen Chroai statuirt Ptolemäus auch noch ein von ihm sogenanntes

ὁμαλὸν διάτονον

mit folgenden Intervall-Bestimmungen:

1	1,09090	1,19999	1,33333
e	*f*	*g*	*a*
11:12	10:11	9:10	

Es wird diese Stimmung ὁμαλόν genannt wegen der ebenmässigen Reihenfolge der die Intervallfolge bezeichnenden Quotienten (von der Höhe nach der Tiefe zu $^9/_{10}$ $^{10}/_{11}$ $^{11}/_{12}$). Weder bei Aristoxenus noch bei einem andern Musiker wird ein derartiges Tetrachord erwähnt. (Aristoxenus würde, wenn er es anerkennte, etwa folgendermassen bestimmen: $2^2/_3 + 3^1/_3 + 4$ enharmonische Diesen oder auch $3 + 3 + 6$ enharmonische Diesen.) Von einer praktischen Verwendung des ὁμαλὸν διάτονον sagt Ptolemäus gar nichts; er stellt dasselbe als eine wegen ihrer ὁμαλότηϲ am meisten normale, gleichsam ideale Tetrachord-Eintheilung hin: somit gehört es vielleicht nur der Theorie an.

§ 38.

Die chromatischen Chroai.

(χρῶμα, χρωματικὸν γένοϲ.)

Dasjenige, was die Alten das χρωματικὸν γένοϲ oder χρῶμα nennen, ist von der Chromatik der modernen Musik fast ebenso verschieden wie die antike von der modernen Enharmonik. Aristoxenus redet von 3 χρόαι desselben, die alle darin übereinkommen, dass ihnen ebenso wie der Enharmonik der dritte diatonische Tetrachordton (die diatonische Lichanos oder Paranete) fehlt, im übrigen aber differiren sie unter einander in einem noch höheren Grade als die χρόαι der Diatonik. Die Namen derselben sind nach Aristoxenus: χρῶμα τονιαῖον oder ϲύντονον, χρῶμα ἡμιόλιον und χρῶμα μαλακόν.

1. χρῶμα τονιαῖον
des Aristoxenus (Eratosthenes, Didymus).

Wir können diese Chroa von unserem modernen Standpuncte aus das regelmässige Chroma nennen, denn es enthält nur solche Töne, die auch in unserer heut zu Tage sogenannten Chromatik vorkommen. Das Tetrachord besteht hier nämlich von der Tiefe nach der Höhe zu aus einem Halbtone, wiederum einem Halbtone und einer kleinen Terz. Es ist dies die einzige Art des Chroma, welche von Eratosthenes und Didymus aufgeführt wird, dagegen wird sie auffallender Weise von Ptolemäus (und auch von Archytas) unberücksichtigt gelassen. In Beziehung auf die von Aristoxenus einerseits und von Eratosthenes und Didymus andererseits gegebenen Intervall-Bestimmungen besteht derselbe Unterschied wie bei der regelmässigen Diatonik (dem τονιαῖον διάτονον des Aristoxenus), d. h. Aristoxenus geht von einer Stimmung aus, welche mit unserer gleichschwebenden Temperatur übereinkommt und bestimmt die drei Intervalle folgendermaassen: 2, 2, 6 enharmonische Diesen; Eratosthenes und Didymus legen die natürliche Stimmung zu Grunde, indem sie das Intervall zwischen dem dritten und höchsten Tetrachordtone durch 5 : 6 (natürliche kleine Terz) und das Intervall zwischen dem dritten und tiefsten Tetrachordtone durch 9 : 10 (kleiner Ganzton) ausdrücken; unter einander differiren Eratosthenes und Didymus nur darin, dass der letztere den zweiten vom tiefsten Tone um den natürlichen Halbton (15 : 16) entfernt sein lässt, während der erstere denselben noch um etwas tiefer klingen lässt als Aristoxenus.

Ἀριστοξ. τονιαῖον χρῶμα	1 *e*	2 δ.	1,05946 *f* $(\sqrt[24]{2})^2$	2 δ.	1,12246 *fis* $(\sqrt[24]{2})^4$	6 δ.	1,33484 *a* $(\sqrt[24]{2})^{10}$
Ἐρατοσθ. χρῶμα	1 *e*	19:20	1,05263 *f*	18:19	1,11111 *fis*	5:6	1,33333 *a*
Διδύμου χρῶμα	1 *e*	15:16	1,06666 *f*	24:25	1,11111 *fis*	5:6	1,33333 *a*
		9:10 (e–fis)					

2. χρῶμα μαλακόν

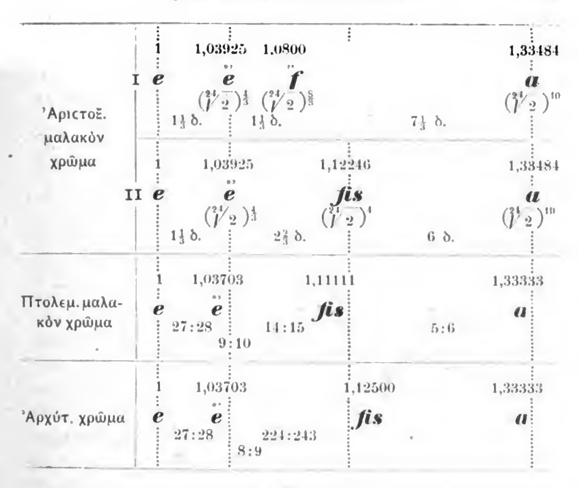
des Aristoxenus, Ptolemäus (und Archytas).

Der Name χρῶμα μαλακόν ist dem Aristoxenus und Ptolemäus gemeinsam; Archytas sagt statt dessen χρῶμα schlechthin (es ist dies die einzige chromatische Chroa, welche von Archytas aufgeführt wird). — Das tiefste Tetrachord-Intervall der (neueren) Enharmonik (die sog. δίεσις ἁρμονική) ist das kleinste in der Musik der Alten vorkommende Intervall, das tiefste Intervall des χρῶμα μαλακόν ist nur um ein weniges grösser; Aristoxenus, welcher es „δίεσις χρώματος μαλακοῦ" nennt, sagt, dass es $1\frac{1}{3}$ enharmonische Diesen umfasse, und hiermit kommt die Angabe des Ptolemäus, der es durch die Verhältnisszahl 27 : 28 ausdrückt, im wesentlichen überein (der Unterschied beruht darauf, dass Aristoxenus von einer unserer gleichschwebenden Temperatur entsprechenden Stimmung, Ptolemäus dagegen von der natürlichen Stimmung ausgeht). Auch Archytas gibt die Verhältnisszahl 27 : 28, wobei zu bemerken ist, dass er auch die der enharmonischen Diesis durch 27 : 28 bestimmt hat, vgl. S. 419.

Das mittlere Intervall des χρῶμα μαλακόν ist nach Aristoxenus dem tiefsten gleich; der dritte Tetrachordton ist mithin $2\frac{2}{3}$ enharmonische Diesen vom tiefsten, $7\frac{1}{3}$ enharmonische Diesen vom höchsten Tetrachordtone entfernt. Aber es kommt, wie Aristoxenus harm. p. 52 sagt, auch vor, dass auf das tiefste Intervall des χρῶμα μαλακόν ein nicht gleich grosses, sondern ein grösseres Intervall folgt: mit der παρυπάτη τοῦ μαλακοῦ χρώματος wird die λιχανὸς τονιαίου verbunden. Dann ist der tiefste vom zweiten Tetrachordtone (die ὑπάτη von der παρυπάτη) um $1\frac{1}{3}$ enharmonische Diesen, der zweite vom dritten $2\frac{2}{3}$ enharmonische Diesen, der dritte vom höchsten (die λιχανὸς τονιαίου von der μέση) 6 enharmonische Diesen entfernt*).

Die hiermit von Aristoxenus beschriebene Tetrachordstimmung, in welcher das zweite Intervall grösser ist als das tiefste, ist nun diejenige, welche bei Ptolemäus (und Archytas) schlechthin als χρῶμα μαλακόν hingestellt wird, ohne dass hier von einer χρῶμα μαλακόν, in welchem das tiefste und mittlere Intervall die gleiche Grösse hätten, die Rede ist.

*) Die Erhöhung um $\frac{1}{3}$ Diesis werde in dem Folgenden durch ein Komma, die Erhöhung um $\frac{1}{2}$ Diesis durch einen Punkt bezeichnet.



3. χρῶμα ἡμιόλιον des Aristoxenus, χρῶμα σύντονον des Ptolemäus.

'Αριστοξ. ἡμιόλιον χρ.	I	1	1,04426	1,09050	1,33484
		e	*ė*	*f*	*a*
			$(\sqrt[24]{2})^{1\frac{1}{2}}$	$(\sqrt[24]{2})^{3}$	$(\sqrt[24]{2})^{10}$
		1½ δ.	1½ δ.	7 δ.	
	II	1	1,04426		1,33484
		e	*ė*	*fis*	*a*
			$(\sqrt[24]{2})^{1\frac{1}{2}}$	$(\sqrt[24]{2})^{4\frac{1}{2}}$	$(\sqrt[24]{2})^{10}$
		1½ δ.	3 δ.	5½ δ.	
Πτολεμ. σύντονον χρ.		1	1,04761	1,14285	1,33333
		e	*ė*	*fis*	*a*
		21:22	11:12	6:7	
		7:8			

Nur die Scala I ist von Aristoxenus überliefert. Die Scala II ist nach Analogie von Nr. II des Aristoxenischen μαλακὸν χρῶμα entworfen.

§ 38a.

Die Scalen der Kitharoden und Lyroden bei Ptolemäus.

Ptolemäus betrachtet die natürliche diatonische Scala (ϲύντονον διάτονον) völlig wie die Modernen als die genaue Tonreihe, er legt ihr das ἀκριβὲϲ ἦθοϲ bei im Gegensatze zu allen übrigen, auch zu der pythagoreischen Scala, denn er sagt 2, 1 p. 49 mit Rücksicht auf die pythagoreische Tetrachord-Eintheilung 259 : 243, 9 : 8, 9 : 8 „Ἐὰν τοῦ ἀκριβοῦϲ ἤθουϲ ἐχόμενοι καὶ μὴ τοῦ προχείρου τῆϲ μεταβολῆϲ, ποιῶμεν τὸ ἐκκείμενον τετράχορδον (in der hypophryg. Octave)

λιχ (*h*) ‿ μέϲη (*c*) ‿ παραμ (*d*) ‿ τρίτ (*a*)
16:15 — 8:9 — 9:10

ὥϲτε ϲυνίϲταϲθαι τὸ τοῦ ϲυντόνου διατόνου γένουϲ.

Trotzdem ist diese natürliche Diatonik zur Zeit des Ptolemäus keineswegs die häufigste Art der Musik. Für die Praxis der Kitharoden und Lyroden seiner Zeit unterscheidet er nämlich 5 Arten von Scalen:

α′ μῖγμα τοῦ ϲυντόνου χρώματοϲ ($\frac{22}{21}$, $\frac{12}{11}$, $\frac{7}{6}$) καὶ τοῦ τονιαίου διατόνου ($\frac{28}{27}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{8}{9}$).

β′ μῖγμα τοῦ μαλακοῦ διατόνου ($\frac{21}{20}$, $\frac{10}{9}$, $\frac{8}{7}$) καὶ τονιαίου διατόνου ($\frac{28}{27}$, $\frac{8}{7}$, $\frac{9}{8}$).

γ′ καθ’ αὑτὸ καὶ ἄκρατον τὸ τονιαῖον διάτονον ($\frac{27}{28}$, $\frac{8}{7}$, $\frac{9}{8}$).

δ′ μῖγμα τοῦ τονιαίου διατόνου ($\frac{28}{27}$, $\frac{8}{7}$, $\frac{9}{8}$) καὶ τοῦ διτονιαίου διατόνου ($\frac{256}{243}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{8}$).

ε′ μῖγμα τοῦ τονιαίου διατόνου ($\frac{28}{27}$, $\frac{8}{7}$, $\frac{9}{8}$) καὶ τοῦ ϲυντόνου διατόνου ($\frac{16}{15}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{10}{9}$).

Am Schlusse seiner Auseinandersetzung (2, 15 p. 92 ff.) fügt Ptolemäus Tabellen oder κανόνεϲ für eine jede der sieben Octavengattungen hinzu, worin er die Höhe der Töne nach diesen fünf Stimmungsarten in Zahlen ausdrückt. Für diese Mühe müssen wir ihm dankbar sein, denn sollte uns irgend etwas in dem Vorausgehenden fraglich geblieben sein, so wird durch sie jedem Missverständnisse vorgebeugt. Seine Tabelle ist folgendermassen geordnet:

Κανὼν α′
Μιξολυδίου ἀπὸ νήτης
(τῶν διεζευγμένων).
Κανὼν β′
Λυδίου ἀπὸ νήτης.
Κανὼν γ′
Φρυγίου ἀπὸ νήτης.
Κανὼν δ′
Δωρίου ἀπὸ νήτης.
Κανὼν ε′
Ὑπολυδίου ἀπὸ νήτης.
Κανὼν ϛ′
Ὑποφρυγίου ἀπὸ νήτης.
Κανὼν ζ′
Ὑποδωρίου ἀπὸ νήτης.

Κανὼν η′
Μιξολυδίου ἀπὸ μέσης
ἢ νήτης τῶν ὑπερβολαίων.
Κανὼν θ′
Λυδίου ἀπὸ μέσης.
Κανὼν ι′
Φρυγίου ἀπὸ μέσης.
Κανὼν ια′
Δωρίου ἀπὸ μέσης.
Κανὼν ιβ′
Ὑπολυδίου ἀπὸ μέσης.
Κανὼν ιγ′
Ὑποφρυγίου ἀπὸ μέσης.
Κανὼν ιδ′
Ὑποδωρίου ἀπὸ μέσης.

Die hier des Raumes wegen unter einander gesetzten sieben κανόνες ἀπὸ νήτης hat Ptolemäus, wie er p. 93 angibt, in eine Linie neben einander gestellt und unter dieselben in einer zweiten Reihe die entsprechenden sieben κανόνες ἀπὸ μέσης. Jeder κανών umfasst eine Octave, deren acht Töne für die fünf verschiedenen auf S. 436 angegebenen Stimmungsarten durch Zahlen ausgedrückt sind. Ich wähle von diesen κανόνες als Beispiel folgenden:

Κανὼν γ′
Φρυγίου ἀπὸ νήτης.

στίχος	σελίδιον α′ μῖγμα τ. συντόνου χρώματος κ. τονιαίου διατόνου	σελίδιον β′ μῖγμα τ. μαλακοῦ διατ. κ. τονιαίου διατ.	σελίδιον γ′ τὸ τονιαῖον διάτονον	σελίδιον δ′ μῖγμα τ. τονιαίου διατ. κ. διτονιαίου	σελίδιον ε′ μῖγμα τ. τονιαίου διατ. κ. συντόνου διατ.
α′	ξ	ξ	ξ	ξ	νθ ιϛ
β′	ξη λδ	ξη λδ	ξη λδ	ξζ λ	ξϛ μ
γ′	οα ζ	οα ζ	οα ζ	οα ζ	οα ζ
δ′	π	π	π	π	π
ε′	ϟγ κ	ϟα κϛ	ϟ	ϟ	ϟ
ϛ′	ρα μ	ρα λε	ρβ να	ρβ να	ρβ να
ζ′	ρϛ μ	ρϛ μ	ρϛ μ	ρϛ μ	ρϛ μ
η′	ρκ	ρκ	ρκ	ρκ	ριη λα

Die fünf abwärts laufenden, mit Zahlen ausgefüllten Columnen (cελίδια) enthalten „τὰc τῶν cυνήθων γενῶν κατατομάc“, die am Rande links stehenden acht cτίχοι von α' bis η' bedeuten die Töne „ἀπὸ τῆc τῇ θέcει νήτηc τῶν διεζευγμένων ἐπὶ τὸ βαρύ“, d. h. von dem höheren Grundtone κατὰ θέcιν an nach der Tiefe zu bis zu deren tieferer Octave, so dass also z. B. die Zahlen der achten Zeile (cτίχοc η') die phrygische Prime *d*, die Zahlen der siebenten (cτίχοc ζ') die phrygische Secunde ausdrücken. Für den höchsten Ton ist die Zahl ξ (= 60) angenommen, die Bruchtheile sind in Sechzigsteln ausgedrückt; die Zahl der Sechzigstel ist von Ptolemäus nur annähernd angegeben, ganz ähnlich wie bei unseren Decimalbrüchen. Die sämmtlichen κανόνεc des Ptolemäus sind S. 444—447 in unsere moderne Noten übertragen.

Sollte noch Jemand Zweifel an der Richtigkeit unserer Interpretation der ὀνομαcία κατὰ θέcιν haben, so wird er sie jetzt, denke ich, aufgeben. Denn die Verhältnisse, welche sich aus den zu den Tönen von α' bis η', d. h. der κατὰ θέcιν Φρυγίου νήτη διεζευγμένων bis zur κατὰ θέcιν Φρύγιοc ὑπάτη μέcων hinzugesetzten Zahlen ergeben, sind die von uns zu den Ptolemeischen ἀριθμοί hinzugefügten 10 : 9, 28 : 27, 8 : 7 u. s. w., die der in der jedesmaligen Ueberschrift des cελίδιον bezeichneten Tetrachord-Eintheilung entsprechen; aus ihnen erhellt mit unumstösslicher Gewissheit, dass z. B. im cελίδιον ε' der cτίχοc η' den Ton *d*, der cτίχοc ζ' den Ton *e*, der cτίχοc ϛ' den Ton *f* bezeichnen muss.

Aber nicht alle auf den κανόνεc des Ptolemäus enthaltenen Stimmungen kommen in der Praxis vor, sondern nur einige. Darüber spricht Ptolemäus zunächst 2, 16 p. 118. Er betrachtet hier einige eigenthümliche Stimmungsarten der Lyra und Kithara und bezeichnet dieselben mit denjenigen Namen, welche sie in der Praxis der Lyra- und Kithara-Virtuosen, der λυρῳδοί und κιθαρῳδοί, führten und welche wir nur hier bei Ptolemäus antreffen. So unterschieden die Lyroden die cτερεά und μαλακά als die ihnen eigenthümlichen Spiel- und Stimmungsarten, die Kitharoden hatten wieder andere Namen, deren einige den Saiten entlehnt sind, z. B. τὰ κατὰ τὰc τριτῶν ἁρμογάc oder kurz τρίται, andere den Tonarten, wie Ἰαcτιαιολιαῖα, andere wieder auf metabolische Verhältnisse hinweisen, wie die Namen τροπικά oder τρόποι und ὑπέρτροπα. Wir lernen nun eben aus Ptolemäus,

der hier auf die Praxis recurrirt, was man unter diesen Spiel- und Tonweisen verstand. Er sagt: Περιέχεται

τὰ μὲν ἐν τῇ λύρᾳ καλούμενα

στερεὰ τόνου τινὸς ὑπὸ τῶν τονιαίου διατόνου ἀριθμῶν τοῦ αὐτοῦ τόνου.

τὰ δὲ μαλακὰ ὑπὸ τῶν ἐν μίγματι τοῦ μαλακοῦ χρώματος ἀριθμῶν τοῦ αὐτοῦ τόνου. Das Wort μαλακοῦ χρώματος ist ein Fehler, denn eine Mischung mit dem χρῶμα μαλακόν kommt in den fünf σελίδια des Ptolemäus nicht vor. Es muss entweder heissen μαλακοῦ διατόνου oder συντόνου χρώματος. Dass das letztere das richtige ist, lehrt die Parallelstelle Ptolem. 1, 16 p. 43.

τῶν δὲ ἐν τῇ κιθάρᾳ μελῳδουμένων

τὰς μὲν τρίτας περιέχουσιν οἱ ἀπὸ νήτης τοῦ τονιαίου διατόνου ἀριθμοὶ τοῦ Ὑποδωρίου τόνου, d. h. die in κανὼν ζ Ὑποδωρίου ἀπὸ νήτης für das σελίδιον γ' angegebenen Zahlen enthalten die Tonstimmungen, welche die Kitharoden in den von ihnen τρίται genannten Spiel- und Singweisen anwenden.

τὰ δὲ ὑπέρτροπα ὁμοίως οἱ τοῦ τονιαίου διατόνου ἀριθμοὶ τοῦ Φρυγίου. Das sind die Zahlen in κανὼν δ' (φρυγίου ἀπὸ νήτης) und zwar σελίδιον γ'.

τὰς δὲ παρυπάτας οἱ τοῦ μίγματος τοῦ μαλακοῦ διατόνου τοῦ Δωρίου. Das sind die Zahlen in κανὼν δ' (Δωρίου ἀπὸ νήτης), σελίδιον β'.

τοὺς δὲ τρόπους οἱ τοῦ μίγματος τοῦ συντόνου χρώματος τοῦ Ὑποδωρίου. Das sind die Zahlen in κανὼν ζ' (Ὑποδωρίου ἀπὸ νήτης), σελίδιον α'.

τὰ δὲ καλούμενα παρ' αὐτοῖς Ἰαστιαιολιαῖα οἱ τοῦ μίγματος τοῦ διτονιαίου διατόνου τοῦ Ὑποφρυγίου. Das sind die Zahlen in κανὼν ϛ' (Ὑποφρυγίου ἀπὸ νήτης), σελίδιον δ'.

τὰ δὲ Λύδια [?] οἱ τοῦ τονιαίου διατόνου τοῦ Δωρίου. Das sind die Zahlen in κανὼν δ' (Δωρίου ἀπὸ νήτης), σελίδιον γ'.

Bei den ἐν λύρᾳ μελῳδούμενα gibt Ptolemäus die Tonarten nicht speciell an, er sagt blos τόνου τινός — wir müssen es also dahin gestellt lassen, in welchen Octavengattungen die sogenannten στερεά und μαλακά der Lyra genommen wurden. Bei den ἐν κιθάρᾳ μελῳδούμενα dagegen können wir die Octavengattung und Stimmung aus den Angaben des Ptolemäus erkennen.

Er selber verweist, wie wir sehen, auf die Selidien seiner Kanones.

Die von Ptolemäus 2, 16 p. 118 gemachten Angaben finden sich bei ihm auch 1, 16 p. 43, nur dass er dort von den Spielweisen, hier von den Stimmungen ausgeht. Es heisst hier: Τῶν ἄλλων καὶ συνήθων ἠθῶν

τὸ μὲν μέσον καὶ τονιαῖον τῶν διατονικῶν ὅταν καθ' αὑτὸ καὶ ἄκρατον ἐξετάζεται
τοῖς τε ἐν τῇ λύρᾳ στερεοῖς ἐξαρμόσει
καὶ τοῖς ἐν τῇ κιθάρᾳ κατὰ τὰς τῶν τριτῶν καὶ ὑπερτρόπων ἁρμογάς.
τὸ δὲ εἰρημένον τοῦ συντόνου χρωματικοῦ πρὸς αὐτὸ μῖγμα
τοῖς ἐν λύρᾳ μὲν μαλακοῖς,
ἐν κιθάρᾳ δὲ τροπικοῖς.
τὸ δὲ τοῦ μαλακοῦ διατονικοῦ πρὸς τὸ τονιαῖον μῖγμα τοῖς μεταβολικοῖς ἤθεσιν ταῖς ἐν κιθάρᾳ παρυπάταις.
τὸ δὲ τοῦ συντόνου διατονικοῦ πρὸς τὸ τονιαῖον μῖγμα τοῖς μεταβολικοῖς ἤθεσιν ἃ καλοῦσιν οἱ κιθαρῳδοὶ Λύδια καὶ Ἰάστια.

Der Schluss dieser Stelle steht in Widerspruch mit dem Schluss der vorher angeführten Stelle: τὰ δὲ Λύδια οἱ τοῦ τονιαίου διατόνου τοῦ Δωρίου. Wir haben bei der obigen Anführung dieser Worte hinter Λύδια ein Fragezeichen gesetzt, denn was sollen die Λύδια in der dorischen Octavengattung? Hier gehören die Λύδια nicht wie dort dem τονιαῖον διάτονον an, sondern dem συντόνου διατονικοῦ μῖγμα, welches dort fehlte, obgleich damit Ptolemäus in seinen κανόνες jedes letzte σελίδιον ausfüllt. Es muss also dort ein Ausfall in den Handschriften stattgefunden haben und wir werden den Schluss der Stelle 2, 16 folgendermassen restituiren müssen:

τὰ δὲ καλούμενα παρ' αὐτῶν Ἰαστιαιολιαῖα οἱ τοῦ μίγματος τοῦ διτονιαίου διατόνου τοῦ Ὑποφρυγίου.
τὰ δὲ Λύδια καὶ Ἰάστια [οἱ τοῦ μίγματος τοῦ συντόνου διατόνου τοῦ . . . . .]
τὰ δὲ . . . . . οἱ τοῦ τονιαίου διατόνου τοῦ Δωρίου.

Den Namen der letzten Spielweise kennen wir nicht, und ebenso auch nicht die Tonart, in welcher die Λύδια καὶ Ἰάστια genom-

men wurden. Vermuthlich ist dies für die Λύδια die lydische, für die Ἰάστια die hypophrygische. Verschieden von den Ἰάστια sind die Ἰαστιαιολιαῖα, welche nicht wie die Ἰάστια dem συντόνου διατόνου μίγματι Ὑποφρυγίου, sondern dem διτονιαίου διατόνου μίγματι Ὑποφρυγίου angehören. Das διτονιαῖον μῖγμα ist in der Stelle 1, 16 ausgelassen oder vielmehr ausgefallen, denn ursprünglich wird dies in den κανόνες das vierte σελίδιον bildende μῖγμα hier sicherlich nicht gefehlt haben. Unter den Scalen unserer Tabelle, wo blos die im Texte genau überlieferten Stimmungsarten stehen, fehlt das μῖγμα des τονιαῖον διάτονον mit dem σύντονον διάτονον.

Die Tabellen S. 442 und 443 geben einen übersichtlichen Vergleich der beiden Stellen Ptol. 1, 16 und 2, 16, die an der Richtigkeit unserer Emendationen wohl kaum einen Zweifel lassen.

Was nun die von Ptolemäus zu den einzelnen Tönen seiner Kanones und Selidia angesetzten Zahlen betrifft, so gibt hier zwar die handschriftliche Ueberlieferung viel Unrichtiges, aber das Richtige lässt sich mit absoluter Genauigkeit wieder herstellen, wie dies bereits durch Wallis geschehen ist. Einmal kennen wir nämlich die Verhältnisse, welche Ptolemäus für die Berechnung der Zahlen zu Grunde legt. Sodann enthalten von den 14 Kanones immer je 2 genau dieselben Zahlenreihen (z. B. καν. η′ = καν. δ′ u. s. w.). Unter den Tönen (νήτη, ὑπάτη u. s. w.) versteht Ptol. immer die τῇ θέσει νήτη, τῇ θέσει ὑπάτη vgl. p. 93 lin. 15, obwohl er späterhin den Zusatz τῇ θέσει consequent auslässt.

Ptol. 1, 16. Πόσα ἐστὶ τὰ συνηθέστερα ταῖς ἀκοαῖς γένη καὶ τίνα.

Σελ. γ΄. Τῶν συνήθων γενῶν ἀνακρίσεως ἐκλαμβανομένης τὸ μὲν μέσον καὶ τονιαῖον τῶν διατονικῶν, ὅταν καθ' αὑτὸ καὶ ἄκρατον ἐξετάζηται	
τοῖς ἐν τῇ ΛΥΡΑι στερεοῖς ἐφαρμόσει,	καὶ τοῖς ἐν τῇ ΚΙΘΑΡΑι κατὰ τὰς τριτῶν καὶ ὑπερτρόπων ἁρμογάς
Σελ. α΄. Τὸ δὲ εἰρημένον τοῦ συντόνου χρωματικοῦ πρὸς αὐτὸ μῖγμα	
τοῖς ἐν ΛΥΡΑι μὲν μαλακοῖς,	ἐν ΚΙΘΑΡΑι δὲ τροπικοῖς.
Σελ. β΄. Τὸ δὲ τοῦ μαλακοῦ διατονικοῦ πρὸς τὸ τονιαῖον μῖγμα	
	τοῖς μεταβολικοῖς ἤθεσιν ταῖς ἐν ΚΙΘΑΡΑι παρυπάταις.
(Σελ. δ΄. Τὸ δὲ τοῦ διτονιαίου διατόνου πρὸς τὸ τονιαῖον μῖγμα	
	τοῖς ἐν ΚΙΘΑΡΑι Ἰαστιαιολυαίοις).
Σελ. ε΄. Τὸ δὲ τοῦ συντόνου διατονικοῦ πρὸς τὸ τονιαῖον μῖγμα	
	τοῖς μεταβολικοῖς ἤθεσιν ἃ καλοῦσιν οἱ ΚΙΘΑΡΩιΔοὶ Λύδια καὶ Ἰάστια.

Wir müssen nun endlich noch auf eine dritte Stelle des Ptolemäus näher eingehen (2, 1 p. 47).

Nachdem Ptolemäus die fünf angeführten Stimmungsarten des Tetrachords durch Zahlen ausgedrückt hat und auf dem Monochord oder dem Kanon die Probe gemacht, dass bei einer jenen Zahlen entsprechenden Saitenlänge in Wirklichkeit die durch sie bezeichneten Töne zum Vorschein kommen, sagt er in unserem Capitel: „Wir wollen jetzt den umgekehrten Weg einschla„gen; wir wollen ausgehen von den in der musikalischen Praxis „der Kitharoden angewandten Stimmungsarten und dann nach„weisen, welchem Genos und welcher Chroa eine jede derselben „angehört und durch welche Zahlen die betreffenden Töne aus„gedrückt werden müssen.“ Die beiden Voraussetzungen, von denen er ausgeht, sind die, dass die Quarte $= \frac{3}{4}$ und der gewöhnliche Ganzton $= \frac{8}{9}$.

„Zuerst nehme man von den bei den Kitharoden vorkom„menden Tetrachorden die mit dem Namen τρόποι bezeichnete „Quarte von der νήτη bis zur παραμέση und bezeichne ihre vier

Ptol. 2, 16. Περὶ τῶν ἐν λύρᾳ καὶ κιθάρᾳ μελῳδουμένων.

Περιέχεται τὰ μὲν ἐν ΛΥΡΑι	Τῶν δὲ ἐν τῇ ΚΙΘΑΡΑι
καλούμενα στερέα τόνου τινὸς ὑπὸ τῶν τοῦ τονιαίου διατόνου ἀριθμῶν τοῦ αὐτοῦ τόνου·	μελῳδουμένων τὰς μὲν τρίτας περιέχουσιν οἱ ἀπὸ νήτης τοῦ τονιαίου διατόνου ἀριθμοὶ τοῦ Ὑποδωρίου τόνου, τὰ δὲ ὑπέρτροπα ὁμοίως οἱ τοῦ τονιαίου διατόνου ἀριθμοὶ τοῦ Φρυγίου.
τὰ δὲ μαλακὰ ὑπὸ τῶν ἐν μίγματι τοῦ συντόνου χρώματος ἀριθμῶν τοῦ αὐτοῦ τόνου.	τοὺς δὲ τρόπους οἱ τοῦ μίγματος τοῦ συντόνου χρώματος τοῦ Ὑποδωρίου·
	τὰς δὲ παρυπάτας οἱ τοῦ μίγματος τοῦ μαλακοῦ διατόνου Δωρίου·
	τὰ δὲ καλούμενα παρ' αὐτοῖς Ἰαστιαιολιαῖα οἱ τοῦ μίγματος τοῦ διτονιαίου διατόνου τοῦ Ὑποφρυγίου·
	τὰ δὲ Λύδια (καὶ Ἰάστια) οἱ (τοῦ μίγματος τοῦ συντόνου καὶ) τοῦ τονιαίου διατόνου τοῦ Δωρίου.

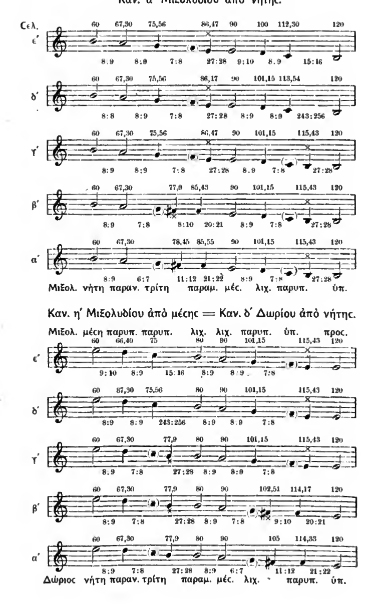
„Töne durch durch die Buchstaben α β γ δ, so dass α zur νήτη „setzt werde:

τρόποι			
παραμέση	τρίτη	παρανήτη	νήτη
δ	γ	β	α

„Ich behaupte, dass in ihnen das oben besprochene συντόνου „χρώματος γένος enthalten ist, und zwar zuerst, dass $\alpha : \beta = 6 : 7$, „$\beta : \delta = 7 : 8$. Denn wir empfinden, dass beide Intervalle grösser „als ein Ganzton, also grösser als $9 : 8$ sind. Da δ und α ein „Quarten-Intervall bilden, so ist $\alpha : \delta = 3 : 4$. Da nun auch „die beiden Intervalle α β und β δ zusammen eine Quarte bilden „müssen $\left(\frac{\alpha}{\beta} \cdot \frac{\beta}{\delta} = \frac{3}{4}\right)$, so muss $\frac{\alpha}{\beta}$ und $\frac{\beta}{\delta}$ den angegebenen Werth „haben, denn $\frac{6}{7} \cdot \frac{7}{8} = \frac{3}{4}$."

Doch wird die Uebersetzung des Anfanges genügen, denn mit Hülfe der obigen Erläuterungen wird nunmehr ein Jeder das Folgende richtig verstehen können.

Καν. α΄ Μιξολυδίου ἀπὸ νήτης.



Καν. ια΄ Δωρίου ἀπὸ μέσης = Καν. ζ΄ Ὑποδωρίου ἀπὸ νήτης.

Δώριος μέση λιχ. παρυπ. ὑπ. λιχ. παρυπ. ὑπ. προσλ. Cελ.

60 67,30 77,9 80 88,53 100 106,40 120
8:9 7:8 27:28 9:10 8:9 15:16 8:9 ε΄

60 67,30 77,9 80 90 101,15 106,40 120
8:9 7:8 27:28 8:9 8:9 243:256 8:9 δ΄

60 67,30 77,9 80 90 102,51 106,40 120
8:9 7:8 27:28 8:9 7:8 27:28 8:9 γ΄

60 68,34 76,11 80 90 102,51 106,40 120
7:8 9:10 20:21 8:9 7:8 27:28 8:9 β΄

60 70 76,22 80 90 102,51 106,40 120
6:7 11:12 21:22 8:9 7:8 27:28 8:9 α΄

Ὑποδωρ. νήτη παραν. τρίτη παραμ. μές. λιχ. παρυπ. ὑπ.

Καν. ιδ΄ Ὑποδωρίου ἀπὸ μέσης = Καν. γ΄ Φρυγίου ἀπὸ νήτης.

Ὑποδωρ. μέση λιχ. παρυπ. ὑπ. λιχ. παρυπ. ὑπ. προσλ.

59,16 66,40 71,7 80 90 102,51 106,40 118,31
8:9 15:16 8:9 8:9 7:8 27:28 9:10 ε΄

60 67,30 71,7 80 90 102,51 106,40 120
8:9 243:256 8:9 8:9 7:8 27:28 8:9 δ΄

60 68,34 71,7 80 90 102,51 106,40 120
7:8 27:28 8:9 8:9 7:8 27:28 8:9 γ΄

60 68,34 71,7 80 91,26 101,35 106,40 120
7:8 27:28 8:9 7:8 9:10 20:21 8:9 β΄

60 68,34 71,7 80 93,20 101,49 106,40 120
7:8 27:28 8:9 6:7 11:12 21:22 8:9 α΄

Φρυγ. νήτη παραν. τρίτη παραμ. μέση λιχ. παρυπ. ὑπ.

Καν. ι' Φρυγίου ἀπὸ μέσης = Καν. ϛ' Ὑποφρυγίου ἀπὸ νήτης.

Φρυγ. μέση λιχ.μ. παρυ.μ. ὑπ.μ. λιχ.ὑ. παρυ.ὑ ὑπ.ὑ. προσλ.

Σελ.

ε' — 60 68,34 71,7 79,1 88,53 94,49 106,40 120 — 7:8 27:28 9:10 8:9 15:16 8:9 8:9

δ' — 60 68,34 71,7 80 90 94,49 106,40 120 — 7:8 27:28 8:9 8:9 243:256 8:9 8:9

γ' — 60 68,34 71,7 80 91,26 94,49 106,40 120 — 7:8 27:28 8:9 7:8 27:28 8:9 8:9

β' — 60,57 67,43 71,7 80 91,26 94,49 106,40 121,54 — 9:10 20:21 8:9 7:8 27:28 8:9 7:8

α' — 62,13 67,53 71,7 80 91,26 94,49 106,40 124,27 — 11:12 21:22 8:9 7:8 27:28 8:9 6:7

Ὑποφρ. νήτη παραν. τρίτη μέσ. παραμ. λιχ. παρυπ. ὑπ.

Καν. ιγ' Ὑποφρυγίου ἀπὸ μέσης = Καν. β' Λυδίου ἀπὸ νήτης.

Ὑποφρ. μέση λιχ.μ. παρυ.μ. ὑπ.μ. λιχ.ὑ. παρυ.ὑ. ὑπ.ὑ. προσλ.

ε' — 59,16 63,13 71,7 80 91,26 94,49 105,21 118,31 — 15:16 8:9 8:9 7:8 27:28 9:10 8:9

δ' — 60 63,13 71,7 80 91,26 94,49 106,40 120 — 243:256 8:9 8:9 7:8 27:28 8:9 8:9

γ' — 60,57 63,13 71,7 80 91,26 94,49 106,40 121,54 — 27:28 8:9 8:9 7:8 27:28 8:9 7:8

β' — 60,57 63,13 71,7 81,16 90,18 94,49 106,40 121,54 — 27:28 8:9 7:8 9:10 20:21 8:9 7:8

α' — 60,57 63,13 71,7 82,58 90,30 94,49 106,40 121,54 — 27:28 8:9 6:7 11:12 21:22 8:9 7:8

Λυδ. νήτη παραν. τρίτη μέση παραμ. λιχ. παρυπ. ὑπ.

Καν. θ' Λυδίου ἀπὸ μέσης = Καν. ε' Ὑπολυδίου ἀπὸ νήτης.

Λυδ. μέση λιχ.μ. παρυ.μ. ὑπ.μ. λιχ.ὑ. παρυ.ὑ. ὑπ.ὑ. προσλ. Σελ.

60,57 63,13 70,14 79,1 84,17 94,49 106,40 121,54 — ε'

27:28 9:10 8:9 15:16 8:9 8:9 7:8

60,57 63,13 71,7 80 84,17 94,49 106,40 121,54 — δ'

27:28 8:9 8:9 243:256 8:9 8:9 7:8

60,57 63,13 71,7 81,16 84,17 94,49 106,40 121,54 — γ'

27:28 8:9 7:8 27:28 8:9 8:9 7:8

60,12 63,13 71,7 81,16 84,17 94,49 108,22 120,24 — β'

20:21 8:9 7:8 27:28 8:9 7:8 8:10

60,20 63,13 71,7 81,16 84,17 94,49 110,37 120,40 — α'

21:22 8:9 7:8 27:28 8:9 6:7 11:12

Ὑπολυδ. νήτη παραν. τρίτη μέση παραμ. λιχ. παρυπ. ὑπ.

Καν. ιβ' Ὑπολυδίου ἀπὸ μέσης.

Ὑπολυδ. μέση λιχ.μ. παρυ.μ. ὑπ.μ. λιχ.-ὑ. παρυ.ὑ. ὑπ.ὑ. προσλ.

56,11 63,13 71,7 81,16 84,17 93,39 105,21 112,22 — ε'

8:9 8:9 7:8 27:28 9:10 8:9 15:16

56,11 63,13 71,7 81,16 84,17 94,49 106,40 112,22 — δ'

8:9 8:9 7:8 27:28 8:9 8:9 243:256

56,11 63,13 71,7 81,16 84,17 94,49 108,22 112,22 — γ'

8:9 8:9 7:8 27:28 8:9 7:8 27:28

56,11 63,13 72,14 80,16 84,17 94,49 108,22 112,22 — β'

8:9 7:8 9:10 20:21 8:9 7:8 27:28

56,11 62,13 73,45 80,27 84,17 94,49 108,22 112,22 — α'

8:9 6:7 11:12 21:22 8:9 7:8 27:28

§ 39.

Notirung der Tongeschlechter und Chroai.

Die alten Harmoniker sind die ersten, von denen uns ausdrücklich überliefert wird, dass sie in ihren Büchern Notentabellen aufgestellt. Mit ihnen musste daher die Untersuchung anheben. Wir wissen von ihnen:

1) Ihr Notenalphabet ging nur bis zu *A* als dem tiefsten Tone.
2) Sie hatten nur 5 Transpositionsscalen, nämlich die
   in *A*, welche sie die hypodorische nannten,
   in *B*, die dorische,
   in *C*, die phrygische,
   in *D*, die lydische,
   in *Es*, die mixolydische.

   Die tiefen ♭-Scalen, alle Kreuzscalen und die über das Mixolydische hinausgehenden fehlten ihnen noch.
3) Die von ihnen aufgestellten Scalen umfassten nur eine Octave — es waren also die verschiedenen εἴδη διὰ πασῶν nach den verschiedenen τόνοι oder Transpositionsscalen.
4) Sie gaben nur Scalen für das enharmonische Geschlecht, nicht für die übrigen.

Diese Sätze stehen aus dem Berichte des Aristoxenus zweifellos fest. Wir haben noch die Annahme hinzuzufügen, dass ihnen das Tetrachord ὑπερβολαίων noch unbekannt war, doch ist dies letztere zunächst irrelevant.

Enharmonische Notenscala.

Beginnen wir damit, dass die Harmoniker nur enharmonische Scalen vorführten. Diese bestehen, wie oben gezeigt ist, darin, dass der auf ein Halbton-Intervall folgende Ganzton fehlt, die beiden um ein Halbton-Intervall verschiedenen Töne aber durch die in der Mitte liegende enharmonische Diesis von einander getrennt sind.

Suchen wir die vier erstgenannten Scalen, also *A*-moll, *B*-moll, *C*-moll, *D*-moll, in dem älteren griechischen Notenalphabete enharmonisch, also mit Zertheilung jedes Halbton-Intervalles durch die enharmonische Diesis auszuführen. Wir stellen

Tab. zu S. 448.

s gis ais
s g as a b h his
A Ʊ ⅄ Ж ⊢ ⅄ ⊥ O′ Ξ′ N′
\ Z λ ⋌ ⋈ ⅄ ⅃ K′ ⋉′ ⋊′
ces
M′ Λ′ K′ I′ Θ′ H
Ꞁ′ ⋖′ Δ′ < V′ >′
c des d es
cis dis

Ʊ ⊢
Z ⋈
g a

Ʊ ⊢ ⅄ ⊥ M I
Z ⋈ ⅄ ⅃ Ꞁ′ <′
g a b c d.

Ʊ
Z
g

Ʊ ⅄ Ж ⊥ M′
Z λ ⋌ ⅃ Ꞁ
g as b c

Ʊ ⅄ Ж ⊥
Z λ ⋌ ⅃
g as b

A Ж T O′ N′ K′ H′
\ ⋌ ⅃ K′ ⋊′ Δ′ >′
ges as b ces des es

zu dem Ende die sämmtlichen Noten des Alphabetes mit Angabe des Werthes als erste Reihe an die Spitze. Da die gleichschwebende Temperatur die Grundlage der griechischen Stimmung bildet (vgl. Cap. 3), so wird einerseits *his* mit *c*, *eis* mit *f* völlig gleichklingend sein, wie auf unserem Claviere, und andererseits werden die Töne *fis*, *gis*, *ais*, *cis*, *dis* identisch sein mit den Tönen *ges*, *as*, *b*, *des*, *es*, wie ebenfalls auf unserem Claviere. Wir wollen daher bei jener zu entwerfenden Reihe der sämmtlichen alten Noten einerseits diejenigen Notenzeichen, welche wirklich homoton sind, nämlich *his* und *c*, *eis* und *f*, in dieselbe Columne bringen, d. h. über einander stellen, andererseits zu denjenigen Noten, welche σημεῖα oder γράμματα ἀπεστραμμένα sind, zugleich die Bezeichnung *fis* und *ges*, *gis* und *as*, *ais* und *b*, *cis* und *des*, *dis* und *es* hinzufügen. In derselben Weise fällt *ces* mit *h*, *fes* mit *e* zusammen.

Auf der hier anliegenden Tabelle, die ich den Leser auszuziehen bitte, ist die vorliegende Aufgabe ausgeführt. In der obersten Zeile stehen die alten griechischen Noten in der angegebenen Ordnung und mit der angegebenen Bezeichnung. Darunter folgt zuerst die alt-hypodorische (später hypolydisch genannte) Scala in *A*, zuerst in dem diazeuktischen Systeme alten Umfangs (bis zur Duodecime *e*, also ohne das Tetrachord ὑπερβολαίων), dann in dem Synemmenon-Systeme (Hendekachord), welches in der Tiefe ein *a*-moll, in der Höhe ein *d*-moll ist. Dann folgt der lydische, phrygische, dorische τόνος, ein jeder wieder in beiden Systemen und zuletzt der mixolydische in dem diazeuktischen Systeme.

Fangen wir an, die diazeuktische Scala des alt-hypodorischen τόνος (also *A*-moll von *A* bis $\bar{e}$) für das enharmonische Geschlecht mit griechischen Noten zu bezeichnen,

A H‿c d e‿f g a h‿c d e.

Dem *A* geben wir Η, dem *H* das Zeichen Ⱶ. Von *H* bis *c* ist ein Halbton, innerhalb desselben soll, weil wir vom enharmonischen Geschlechte reden, auch noch der zwischen *H* und *c* in der Mitte liegende enharmonische Ton vorkommen, wir werden ihn als den höheren Viertelston von *H* durch das γράμμα ἀνεστραμμένον ⫠ zu bezeichnen haben. Der höhere Halbton von *H* ist zugleich der höhere Viertelston von eben diesem ⫠, und wir werden ihn deshalb nicht durch Ε, welches das eigentliche

Zeichen für *c* ist, sondern durch das γράμμα ἀνεστράμμενον ꟷ bezeichnen. So haben wenigstens die Griechen gedacht. Dann folgt der Ganzton *d*, wofür das Zeichen ⊢, doch wird derselbe in der streng-enharmonischen Scala ausgelassen und wir haben ihn deshalb eingeklammert. Dann ist *e* zu bezeichnen und zwar mit Γ. Von *e* bis *f* ist wieder ein Halbton mit der enharmonischen Diesis in der Mitte, wir haben demnach *e* $\bar{d}$ *f* durch Γ L ˥ auszudrücken, mithin erhält analog dem *c* der Ton *f* nicht die eigentliche Note für *f*, Ͷ, sondern er wird wieder durch eine, den höheren Halbton von *e*, also eigentlich den Ton *eis* ausdrückende Note bezeichnet. Dann folgt für *g* das Zeichen F, welches wieder mit der Klammer zu umschliessen ist, da der auf den Halbton folgende Ganzton in der streng-harmonischen Scala nicht vorkommt. So kommen wir zum Tone *a*, welcher das Zeichen C erhält. Damit ist die tiefere Octave der enharmonischen *A*-moll-Scala bezeichnet. Ebenso werden wir auch für die höheren Töne verfahren.

Wir sehen hier, dass die Griechen in ihrer *A*-moll-Scala die Töne *c* und *f* nicht mit den ihnen eigentlich zukommenden Noten E und Ͷ bezeichnen, sondern mit den Noten ꟷ und ˥, welche eigentlich die Zeichen für *his* und *fis* sind, die Griechen schreiben also statt:

A H $\overset{*}{H}$ *c d e* $\overset{*}{e}$ *f g a*

A H $\overset{*}{H}$ *his d e* $\overset{*}{e}$ *eis g a*

und drücken ebenso in allen übrigen Scalen, *D*-moll, *G*-moll, *C*-moll, für jedes Halbton-Intervall wie *a-b, d-es, g-as* u. s. w. das *b, es, as* . . . durch eine Note aus, welche das γράμμα ἀπεστραμμένον von *a, d, g* ist, also streng genommen *ais, dis, gis* bedeutet. Blos für die mixolydische Scala und die Synemmenon-Scala des Dorischen ist es anders: diese beiden Tonreihen wollen wir zunächst von unserer Betrachtung gänzlich ausschliessen und erst später darauf eingehen. — Die Griechen also unterscheiden sich da, wo sie die enharmonische Scala mit ihren Viertelstönen bezeichnen, wesentlich von unserer Notirung, indem sie auf die Forderungen des Quintenzirkels ganz und gar keine Rücksicht nehmen, sondern lediglich von der gleichschwebenden Temperatur ausgehen und somit die Halbtöne blos dem Klange nach richtig bezeichnen.

Diatonische Notenscala.

Die eben beschriebene Notirung, die darin ihren Grund hat, dass man auch die Viertelstöne bezeichnen wollte, wird nun aber wenigstens für die älteren Tonarten auch dann angewandt, wenn man nicht die enharmonische, sondern die diatonische oder chromatische Scala bezeichnen will. Die diatonische Scala

	A	*H c*	*d*	*e f*	*g*	*a*
ist nicht folgendermassen notirt:	H	h E	⊢	Γ ⸢	F	C
auch nicht folgendermassen:	H	h ⊣	⊢	Γ ⅂	F	C
sondern vielmehr so:	H	h ⊥	⊢	Γ L	F	C

und analog auch alle übrigen in Rede stehenden Transpositionsscalen bis incl. zu 5♭. Die erstere dieser drei Notenreihen würde unserem Begriffe der Diatonik einzig und allein entsprechen, mit der zweiten würden wir uns befreunden können, wenn wir von der historischen Voraussetzung ausgehen, dass die Bezeichnung ursprünglich von der Enharmonik ausgegangen ist, aber die dritte, wirklich im Gebrauche vorkommende, muss uns im höchsten Grade befremden, denn hier haben die Noten ⊥ und L, welche in der Enharmonik die Geltung der höheren Diesis von h und Γ haben, eine ganz andere Bedeutung als dort, sie bezeichnen als diatonische Noten, wie wir sehen, die höheren Hemitonia von h und Γ. Das will uns nicht einleuchten. Doch haben wir nicht umsonst aus unserer Untersuchung über die Chroai wichtige historische Resultate erhalten. Das enharmonische Geschlecht zeigt immer dieselbe Chroa oder Stimmung, das diatonische aber hat nicht blos die gleichschwebende Temperatur oder die gewöhnliche natürliche Stimmung, sondern auch noch eine von unserer Musik sehr abweichende Stimmung, welche auf der Zulassung eines Intervalles 7 : 8 beruht und von den Alten als διάτονον μαλακόν bezeichnet wird.

A H $\overset{*}{H}$ *d e* $\overset{*}{e}$ *g a*

Das Intervall von $\overset{*}{H}$ zu *d*, welches grösser war als der Ganzton, nannte man ἐκβολή. Dank der Sorgsamkeit des Ptolemäus, sind wir über die Anwendung dieser Chroa genau unterrichtet, und auch über das historische Auftreten derselben fehlt uns nicht die Kunde, denn Plut. Mus. 29 oder vielmehr sein alter Gewährsmann berichtet von dem alten Polymnastus, dem Vorgänger Alkmans in Sparta: ἐξευρηκέναι τὴν ἔκλυσιν καὶ τὴν ἐκβολήν. Also dieser berühmte alte Musiker, dessen Melodieen man noch zu

Aristophanes' Zeit mit Vorliebe in Athen sang, ja den selbst der sonst der Musik feindliche Epikureer Philodemus als einen lieblichen Componisten gelten lassen muss, hat die durch übermässigen Ganzton charakterisirte diatonische Chroa aufgebracht. Aristoxenus taxirt die ἐκβολή $\overset{*}{H}$ *d* auf $4\frac{2}{3}$, das ihr vorausgehende Intervall *H* $\overset{*}{H}$ auf $1\frac{1}{3}$ διέσις, es ist also das letztere nach ihm nur um $\frac{1}{3}$ δίεσις grösser als die gewöhnliche enharmonische δίεσις; Ptolemäus bestimmt dasselbe durch die Verhältnisszahl 28 : 27 und eine andere Verhältnisszahl als diese weiss dessen älterer Vorgänger Archytas auch der harmonischen Diesis nicht zu geben:

16:15 — 5:4

enharmon.: *e* $\overset{*}{e}$ *f* *g* *a*

28:27

diaton. toniaion (Ptol.): *e* $\overset{*}{e}$ *g* *a*

28:27 — 8:7 — 9:8

In diesem Diatonon war also der zweite Tetrachordton so tief gestimmt, dass er, mit den Tönen der Enharmonik verglichen, der höheren Diesis von *e* näher stand als dem höheren Halbtone derselben, dem natürlichen *f*. Eine absolute Genauigkeit akustischer Berechnung können wir dabei freilich nicht voraussetzen; die von den Alten angegebenen Zahlen drücken nur die ungefähre Tiefe aus, in welcher jener diatonische Ton ihnen erschien — auch mochte die Tiefe nicht zu allen Zeiten dieselbe sein.

Wenn also die Griechen die enharmonische Scala folgendermassen bezeichnet haben:

e $\overset{*}{e}$ *f* (*g*) *a*
┌ └ ┐ (F) C,

die diatonische folgendermassen:

e, *g* *a*
┌ └ F C,

so sehen wir, dass sie mit dieser Notenscala zunächst diejenige Chroa des diatonischen Geschlechtes meinten, welche Ptolemäus τονιαῖον oder μαλακὸν ἔντονον nennt. Mögen wir von einer diatonischen Scala mit einem Tone $\overset{*}{e}$ oder $\overset{*}{h}$ denken was wir wollen, wir werden dennoch zugeben müssen, dass wir nicht wissen, wie die Griechen solche Melodieen behandelten; aber das eine wissen wir, dass die griechischen Musiker sie in einer solchen Weise behandelten, dass das Ohr des Griechen zu jeder

Zeit Gefallen daran fand. Das wissen wir von dem ältesten Vertreter dieser Stimmungsart, von Polymnastus, von dem es heisst (Plut. 12) Πολύμνηστος δὲ μετὰ τὸν Τερπάνδρειον τρόπον καινῷ (lib. καὶ ᾧ) ἐρχήσατο, καὶ αὐτὸς μέντοι ἐχόμενος τοῦ καλοῦ τύπου, ὡσαύτως δὲ καὶ Θαλήτας καὶ Σακάδας, — das wissen wir ferner von Aristoxenus, der die in Rede stehende Stimmung Harm. 52 als ἐμμελής bezeichnet und bei Plut. Mus. 39 berichtet, dass die Musiker seiner Zeit daran grossen Gefallen fänden: μαλάττουσι γὰρ ἀεὶ τάς τε λιχανοὺς καὶ τὰς παρανήτας, das wissen wir endlich aus den sehr ausführlichen Berichten des Ptolemäus.

Resultat: Die griechischen Noten sind erfunden worden nicht um Musikstücke der normalen Diatonik zu bezeichnen, sondern zunächst zur Bezeichnung des γένος ἐναρμόνιον und dann weiterhin zur Notirung derjenigen diatonischen Chroa, welche in der Mitte des Tetrachordes einen übermässigen Ganzton (eine ἐκβολή) hat. Als sich späterhin das Bedürfniss herausstellte, auch die Töne der normalen Diatonik zu notiren, übertrug man auf dieselben ohne weiteres die Notirung, welche eigentlich und ursprünglich blos der eben genannten diatonischen Chroa zukam.

Der Notenerfinder.

Es darf nunmehr ein Versuch zur Ermittelung des Musikers unternommen werden, welchem der Ruhm gebührt, die alte griechische Notenscala von H bis ᐊ erfunden zu haben. Ich denke festgestellt zu haben, dass diese altgriechische Notenscala, die den Namen der Instrumentalnoten führt, einem der altgriechischen Alphabete angehört, in welchem die frühesten Inschriften geschrieben sind, dass ich also in meinem Rechte bin, wenn ich etwa auf die Zeit Solons zurückgehe. Ich habe ferner durch historische Zeugnisse erwiesen, dass es ursprünglich auf die mit Viertelstönen operirende enharmonische Scala zurückgeht. Ich glaube auch weiter, gestützt auf die S. 396 ff. gegebene Erklärung der Noten, den Satz aufstellen zu können, dass der Erfinder nicht blos die drei alten Tonarten des kitharodischen Nomos, die dorische, äolische und iastische kannte, sondern auch die lydische und diese letztere gleich hinter der dorischen den ersten Rang einnehmen liess — es kann also keinenfalls Terpander der Erfinder sein. Aber auch nicht den frühesten Vertretern der lydischen Tonart

in Griechenland, nicht der asiatischen Schule des Olympus gebührt der Ruhm der Erfindung. Olympus bringt zwar nach Aristoxenus ap. Plut. Mus. 11 die der Notenscala zu Grunde liegende Enharmonik auf, aber er kennt noch nicht die Zertheilung des Halbtones in zwei Diesen: τὸ γὰρ ἐν ταῖς μέσαις ἐναρμόνιον πυκνόν, ᾧ νῦν χρῶνται, οὐ δοκεῖ [ἐκείνου*)] τοῦ ποιητοῦ ..., ὕστερον δὲ τὸ ἡμιτόνιον διῃρέθη ἔν τε τοῖς Λυδίοις καὶ ἐν τοῖς Φρυγίοις. Diese Theilung des Halbtones aber setzt unser Notenalphabet voraus. Aus diesem Grunde dürfen wir auch an keinen der chorischen Musiker aus der folgenden Periode denken, denn der chorischen Musik sind die Diesen fremd. Es bleibt von den auf Olympus folgenden berühmten Musikern schwerlich eine andere Wahl als zwischen dem in Sparta nationalisirten Kolophonier Polymnastus und dem Argiver Sakadas. Dass zu ihrer Zeit ausser der dorischen auch die lydische Tonart, auf welche es hier ankommt, in vollem Gebrauche war, wird ausdrücklich überliefert Plut. Mus. 8: τόνων γοῦν τριῶν ὄντων κατὰ Πολύμνηστον καὶ Σακάδαν, τοῦ τε Δωρίου καὶ Φρυγίου καὶ Λυδίου. Für den berühmten Polymnastus als den Erfinder scheint sehr zu sprechen die Thatsache, dass er bereits das διάτονον μαλακόν mit der ἐκβολή gebraucht, also die Form der diatonischen Scala, auf welche, wie sich ergeben, die Notenschrift, insofern sie für Diatonik verwandt wird, basirt ist. Man darf hieraus den Schluss ziehen, dass er auch mit den Viertelstönen der Enharmonik bekannt war, worüber die Stelle bei Plut. Mus. 10: ἐν δὲ τῷ ὀρθίῳ νόμῳ τῇ [ἁρμονικῇ**)] μελοποιίᾳ κέχρηται, καθάπερ οἱ ἁρμονικοί φασιν· οὐκ ἔχομεν δ' ἀκριβῶς εἰπεῖν, οὐ γὰρ εἰρήκασιν οἱ ἀρχαῖοί τι περὶ τούτου. — Wenn Polymnastus die Enharmonik und das Diatonon malakon kennt, so dürfen wir dasselbe auch für den etwas später lebenden Sakadas aus Argos annehmen. Sakadas gehört mit Polymnastus und den chorischen Lyrikern Thaletas, Xenodamos und Xenokritos zu den ἡγεμόνες der zweiten musischen Katastasis in Sparta (Plut. Mus. 9). Er dichtet und componirt Elegieen (ib.) und μέλη (Plut. 8), ist aber auch zugleich ein berühmter Aulete. Von seinen Neuerungen wird viel berichtet, namentlich dass er zuerst verschiedene Tonarten in demselben ᾆσμα angewandt (Plut. 8), aber festgehalten habe gleich Polymnastus am

*) Fehlt in den Handschriften.
**) Ist zu ergänzen.

καλὸϲ τύποϲ μουϲικῆϲ (Plut. 12). Am berühmtesten aber ist er durch seine Instrumental-Compositionen, die er selber als Aulos-Virtuose in den musischen Agonen vortrug, vor allen durch den späterhin viel nachgeahmten auletischen νόμοϲ Πύθιοϲ (Pollux 4, 78. Paus. 2, 22, 8). Vor ihm war die Auletik von den musischen Spielen zu Delphi ausgeschlossen, in denen nur der kitharodische Nomos zugelassen wurde; als aber mit Ol. 48, 3 = 586 nach der Eroberung von Krissa für die delphischen Spiele unter der Leitung der Amphiktyonen eine neue Aera begann, da trat neben den Kitharoden auch Sakadas mit auletischem Spiele zu Delphi auf und verschaffte demselben hierdurch für alle Zeiten eine der Kitharodik coordinirte Stellung — Apollo, der delphische Festgott, gab seit der Zeit seinen alten Groll gegen die Flöte auf. Drei auf einander folgende Pythiaden hindurch war er auletischer Sieger in Delphi, 586, 582, 578; bald nach dieser Zeit scheint er gestorben zu sein, denn von 574 bis 554 ist der Sikyonier Pythokritus sechsmal hinter einander auletischer Sieger zu Delphi. Wie Polymnastus', so blieben auch Sakadas' Compositionen lange Zeit bekannt und beliebt; noch bei der Wiedererbauung von Messene sang man seine μέλη, Paus. 4, 27, 7; Pindar verherrlichte ihn durch ein Prooimion, Statuen von ihm sah Pausanias am Helikon und in seiner Vaterstadt Argos (9, 30, 2; 2, 22, 8). Die grosse Bedeutung dieses Künstlers besteht darin, dass er es ist, welcher die auletische Instrumental-Musik zwar nicht geschaffen, aber zu einem vollendeten, der Kitharodik ebenbürtigen Kunstzweige erhoben hat. Da das alte griechische Notenalphabet ein Alphabet für Instrumentalmusik ist, wie uns sämmtliche Quellen bezeugen, so möchte wohl kaum etwas näher liegen, als in dem berühmten Sakadas den Erfinder desselben zu sehen, da wir, wie wir oben zeigten, alles Dasjenige bei Sakadas voraussetzen müssen, worauf die eigenthümliche Erfindung des alten Notenalphabetes basirt. Dazu kommt noch ein weiteres Moment. Sakadas ist Argiver, die Buchstaben des alten Notenalphabetes berühren sich mit keinem der uns bekannten alten Localalphabete so sehr, als eben mit dem argivischen. Die einzige Divergenz beruht in dem Zeichen für Jota, wofür das Notenalphabet die Form ⊢, die argivischen Inschriften aber schon die gewöhnliche Form I zeigen. Doch darf man annehmen, dass die uns vorliegenden Inschriften gerade in diesem Einen Zeichen schon eine spätere Stufe darstellen als die in den Noten fixirte Stufe

der Schrift, und dass die Argiver ebenso wie ihre Nachbarn, die Phliasier, in einer früheren Zeit auch die Form ᓀ für Jota geschrieben haben. Von ganz besonderer Wichtigkeit aber dürfte sein, dass auf unserem Notenalphabete zwei Zeichen für Lambda vorkommen, ⊢ und <, und dass gerade auf argivischen Inschriften (wohl schwerlich auf anderen) diese beiden Formen für Lambda gebraucht sind, sogar auf ein und derselben Inschrift vgl. S. 398.

Also das Instrumental-Notenalphabet wäre auf den ersten grossen Meister der Instrumentalmusik, den Delphi anerkannte, auf den Argiver Sakadas, dessen heimatliches Alphabet mit dem Notenalphabet bis auf das Zeichen für Jota identisch ist, zurückzuführen? Wir würden nichts dagegen einzuwenden haben, als dies, dass die Pflicht erheischt, auch die Anrechte, welche Polymnastus darauf haben kann, einer weiteren Prüfung zu unterziehen. Wir haben oben gesehen, dass auch bei ihm sich alle die wesentlichen Puncte finden, welche die Voraussetzung der Erfindung des Notenalphabetes bilden, der Gebrauch der lydischen Tonart, der enharmonischen Diesen und des Diatonon malakon. Sakadas scheint nur das vorauszuhaben, dass er vorwiegend Instrumental-Componist und -Virtuose ist. Sehen wir die Nachrichten über Polymnastus näher an, so werden seine νόμοι zwar αὐλῳδικοί, nicht αὐλητικοί genannt (Plut. 10), erst aber auch Kitharode, wie aus Aristoph. Vesp. 1275 hervorgeht, er ist endlich aber auch Aulet, ja es wird Plut. 9 sein Hauptverdienst in die Composition des νόμος ὄρθιος gesetzt, und gerade dieser auletische νόμος ὄρθιος (wohl zu unterscheiden von dem kitharodischen νόμος ὄρθιος Terpanders) ist es, in welchem er die enharmonische Melopöie nach dem Berichte der ἁρμονικοί angewandt hat (s. S. 454). So weit würden wir also schwanken, ob wir ihm oder dem Sakadas die Erfindung der alten Instrumentalnoten vindiciren müssten. Ein glücklicher Zufall aber hat uns eine Nachricht überkommen lassen, die uns einen zwar indirecten, aber nichts desto weniger positiven Beweis giebt, dass nicht Sakadas, sondern Polymnastus der Erfinder ist.

Wir haben S. 301 gesehen, was es bedeutet, wenn es von Terpander heisst (Plut. 28): καὶ τὸν Μιξολύδιον δὲ τόνον ὅλον προσεξευρῆσθαι λέγεται. Er gebrauchte für die plagalisch-dorische Tonart ein Heptachord, welches von der ὑπάτη an die mixolydische Scala enthielt, ohne dass indess Terpander sich dieser Tonart bedient hätte. Aehnlich heisst es Plut. 29: Πολυμνάστῳ δὲ τὸν Ὑπολύδιον νῦν ὀνομαζόμενον τόνον ἀνατιθέασι. Dass

Polymnastus indess nicht in hypolydischer Tonart componirt habe, so wenig wie Terpander in der mixolydischen, darüber brauchen wir kein Wort mehr zu verlieren. Es können die Gewährsmänner, welche die hypolydische Octavengattung bereits auf Polymnastus zurückführten, dies eben nur mit Rücksicht auf eine von Polymnastus construirte Scala gesagt haben, welche die Ὑπολυδιστί enthielt, ohne dass er selber davon praktischen Gebrauch machte. Wir wissen, dass Polymnastus ausser der dorischen auch die lydische Octavengattung in *c* und die phrygische in *d* gebraucht, — aber begann das dieselben enthaltende System in dem Grundtone der hypolydischen, in *f*? Keineswegs, denn wir haben gesehen, dass diese Tonarten in dem mit *h* beginnenden Hendekachorde oder dem mit *a* beginnenden Dodekachorde ausgeführt wurden (s. § 27). — Wenden wir uns nunmehr zu dem alten Notensysteme von Η bis Ⴤ Ɣ Ⴗ. Es umfasst 2 Octaven, deren einzelne Töne so bezeichnet sind, dass, nachdem der erste Buchstabe ἄλφα der höchsten Note gegeben war, die zwei folgenden β und γ der dorischen Octave *e e*, die Buchstaben δ und ϵ der lydischen Octave *c c*, die Buchstaben F und Ζ der iastischen Octave *g g*, die Buchstaben η θ der äolischen Octave *a a* gegeben wurden. Die übrig bleibenden Octaven *h h*, *d d*, *f f* wurden ohne Rücksicht auf ein Rangverhältniss der durch sie angegebenen Octavengattungen mit den folgenden Buchstaben von der Tiefe nach der Höhe zu bezeichnet, auf *h h* kamen die Buchstaben ι κ, auf *d d* die beiden verschiedenen Buchstaben λ, auf *f f* die Buchstaben μ ν. Die Buchstaben ι κ enthielten mit den dazwischenliegenden die mixolydische Octave, die beiden Buchstaben λ (⊢ <) die phrygische, die beiden Buchstaben μ ν die später hypolydisch genannte Octave (τὸν Ὑπολύδιον νῦν ὀνομαζόμενον τόνον). Der Erfinder des alten Notenalphabetes hatte auf der von ihm mit Noten bezeichneten Doppelscala auch die hypolydische Octave bezeichnet, ohne von ihr praktischen Gebrauch zu machen. Erst Damon war es, der dieselbe als eine den übrigen sechs analoge Octavengattung in ihrer harmonischen Bedeutung erkannte, aber man konnte bereits denjenigen Musiker — und nur diesen — als ihren Erfinder bezeichnen, der durch die Herstellung der Notenscala ihre Grenzpuncte angegeben hatte. Wird nun Polymnastus als Erfinder der hypolydischen Scala bezeichnet, so folgt daraus, dass eben er der Erfinder der alten Notenscala ist. Es ist dies, wie gesagt, nur ein indirecter Beweis, jedoch ein un-

mittelbarer Beweis aus den Zeugnissen der Alten, der um so höher anzuschlagen ist, als wir schon ohnedem in der musischen Kunst des Polymnastus alle die Voraussetzungen gefunden haben, welche der Notenerfindung zu Grunde liegen. Wir können hierbei nicht umhin, auch noch darauf Gewicht zu legen, dass er nicht blos Aulete und Aulode, sondern auch Kitharode war, denn auf einen Kitharoden deutet es hin, dass, abgesehen von der an zweite Stelle gesetzten lydischen Octave, es die drei Tonarten der Kitharodik, das Dorische, Iastische und Aeolische, und zwar ganz in der von Pollux angegebenen Reihenfolge sind, welche in der Bezeichnung der Noten die oberste Norm gaben.

Also Polymnastus, der in Sparta eingebürgerte Musiker aus Kolophon ist es, welchem wir die Erfindung des alten griechischen Notensystems zuschreiben müssen. Es stammt also aus Sparta und ist als eines der bedeutendsten Resultate der zweiten musischen Katastasis anzusehen. Die darin angewandten Buchstaben werden die spartanischen sein. Vor ihm gebrauchte man für die Musik keine Noten, ebenso wenig wie die früheste Poesie sich der Schrift bediente. Also Terpander der ἡγεμών der ersten spartanischen Katastasis, Klonas der alte Aulode, Archilochus, Olympus, Thaletas — sie componirten alle, aber nur auf dem Wege unmittelbarer Tradition durch Unterweisung und durch Gehör wurden ihre Melodieen den Späteren überliefert — und gewiss waren die Anhänger jener Meister, z. B. die Terpandriden, mindestens ebenso gewissenhaft in dem treuen Festhalten der alten kitharodischen Nomoi, wie die Homeriden in der treuen gedächtnissmässigen Ueberlieferung Homers. Auch nach der Notenerfindung mögen noch eine geraume Zeit ebenso wie in der Periode vor Polymnastus die meisten Sang- und Spielweisen ohne schriftliche Fixirung überliefert worden sein. Polymnastus hatte seine Noten blos für bestimmte Tongeschlechter, für die Enharmonik und das Diatonon malakon bestimmt. Auf die Enharmonik und auf die mit übermässigem Ganztone operirende Chroa der Diatonik scheint die Semantik zunächst beschränkt geblieben zu sein. Dies geht daraus hervor, dass die alten Harmoniker, von denen Aristoxenus spricht, in ihren kleinen musikalischen Schriften blos die Noten-Diagramme für das enharmonische Geschlecht gaben — für das diatonische und chromatische aber nicht. Wir sollten freilich erwarten, dass sie auch die Noten jener Chroa des Diatonon mitgetheilt hätten — aber, dies wissen wir eben-

falls aus Aristoxenus —, sie nahmen auf die Chroai keine Rücksicht. Das diatonische Geschlecht kannten sie sicherlich so gut wie Terpander und Aristoxenus, aber die besondere Chroa desselben, welche auf dem Ton-Intervall 7 : 8 beruhte, gebrauchten sie nicht und redeten deshalb auch nicht von einer Notirung der diatonischen Scala.

Als endlich auch für die gewöhnliche diatonische Scala das Bedürfniss einer Notirung auftrat, da übertrug man ohne weiteres auf sie dieselbe Notirung, welche ursprünglich nur dem διάτονον mit übermässigem Ganztone gehörte, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, dass hier statt der Töne *e̊* und *h̊* ein *f* und *c* vorkam und dass also streng genommen hierfür die Noten L und ⊥ nicht mehr passten. Mit einem Worte: die Griechen nehmen bei der Notirung auf die Stimmungsverschiedenheiten der Chroai keine Rücksicht und notiren die Scala

A H c d e f g a

(d. h. die normale Diatonik) mit den Zeichen

H ⊦H ⊥ ⊢ Γ L F C

obwohl für *c* die Note ⊣, für *f* die Note ⅂ gebraucht sein sollte. In derselben Weise auch für alle übrigen alten Transpositionsscalen, auch für die Scalen von 1 bis 5♭.

Die chromatische Notenscala.

Wenn wir sagten, dass die Notirung der diatonischen Scala von den enharmonischen Noten ausgeht, so werden alle Bedenken, die man hierüber etwa noch haben möchte, verschwinden, wenn wir die chromatische Scala betrachten. Zufolge der auf der Tabelle gegebenen Notenscalen würde die chromatische Scala

A H c cis (d) e f fis (g) a

in völlig angemessener Weise durch folgende genau entsprechende Noten bezeichnet werden können:

H ⊦H E Ǝ (⊢) Γ ꟼ Ʞ (F) C

aber diese Notirung ist für die Töne *c, cis, f, fis* ungriechisch. Die Griechen haben für die vorliegende chromatische Scala wie für alle übrigen älteren Transpositionsscalen chromatischen Geschlechtes von 1 bis zu 5♭ die enharmonischen Scalen angewandt, nämlich:

	enharmon.:		chromatisch:	
προσλαμβ.	Η	*A*	Η	*A*
ὑπάτη ὑπ. (πυκνόν)	Ͱ	*H*	Ͱ	*H*
παρυπ. ὑπ. (πυκνόν)	Ⱶ	*H*·	Ⱶ	*c*
λιχαν. ὑπ. (πυκνόν)	⊣	*c*	Ⱶ′	*cis*
(fehlt)	⊤	*d*	⊤	*d*
ὑπάτη μέσ. (πυκνόν)	Γ	*e*	Γ	*e*
παρυπ. μέσ. (πυκνόν)	L	*e*·	L	*f*
λιχαν. μέσ. (πυκνόν)	⅂	*f*	⅂′	*fis*
(fehlt)	F	*g*	F	*g*
μέση	C	*a*		*a*

Die chromatische ὑπάτη ist derselbe Ton wie die enharmonische ὑπάτη, aber nicht die παρυπάτη und λιχανός, die chromatische παρυπάτη ist vielmehr derselbe Ton wie die enharmonische λιχανός, nämlich *c*, der Ton der chromatischen λιχανός ist in der enharmonischen Scala gar nicht vorhanden. Nichts desto weniger bezeichnet man die chromatische παρυπάτη mit derselben Note wie die einen Viertelston tiefere enharmonische παρυπάτη, die chromatische λιχανός mit demselben Tone wie die um einen Halbton tiefere enharmonische λιχανός, man fügt dann aber jenen Noten, wenn sie die chromatische παρυπάτη und λιχανός bezeichnen sollen, einen diakritischen Strich hinzu. Man nennt die drei Töne, die in der enharmonischen Scala durch Einfügung der enharmonischen Diesis in das Halbton-Intervall entstehen, das enharmonische πυκνόν, z. B. Γ L ⅂ *e ė f*; von diesen drei Tönen heisst der tiefste βαρύπυκνος, der mittlere μεσόπυκνος, der höchste ὀξύπυκνος. An derselben Stelle der Scala, wo in dem enharmonischen Geschlechte zwei Viertelston-Intervalle auf einander folgen, folgen in der chromatischen Scala zwei Halbton-Intervalle auf einander *e fis g*, und diese nennt man zusammen das chromatische πυκνόν, und wiederum den tiefsten von ihnen βαρύπυκνος, den mittleren μεσόπυκνος, den höchsten ὀξύπυκνος. Wir können also sagen, die Notirung des enharmonischen πυκνόν wird auf das chromatische πυκνόν übertragen; um aber anzudeuten, dass im Chroma die hier gebrauchten Noten nicht ihren ursprünglichen

Werth behalten, wie sie ihn in der Enharmonik haben, wird zu der Note, wenn sie den chromatischen μεςόπυκνος und ὀξύπυκνος bezeichnen soll, ein diaktrischer Strich hinzugefügt. Bis auf die μεςόπυκνοι und ὀξύπυκνοι sind die Töne der enharmonischen und chromatischen Scala identisch; da nun auch die chromatischen μεςόπυκνοι und ὀξύπυκνοι auf dieselbe Weise wie die enharmonischen bezeichnet werden, so ist die Notirung der chromatischen Scala überall mit der Notirung der entsprechenden enharmonischen Scala identisch.

Diese Betrachtung der chromatischen Notirung führt nun aber sofort noch zu einer andern interessanten Thatsache. Die chromatischen Noten passen nämlich streng genommen nur für Eine chromatische Chroa, und zwar nicht für das χρῶμα τονιαῖον und ἡμιόλιον, sondern für das χρῶμα μαλακόν, wie dessen Noten durch Ptolemäus, Archytas und Aristoxenus (unter II auf S. 435) überliefert sind

c *ė* *fis* (*g*) *a*
Γ L ᒣ C

Es tritt uns also in der Chromatik dieselbe Erscheinung entgegen wie in der Diatonik: nicht die normale Chromatik und die normale Diatonik war es, für welche man zuerst notirte, sondern vielmehr diejenige chromatische und diatonische Chroa, in welcher ein der enharmonischen Diesis analoge Intervallgrösse (χρωματικὴ δίεςις ἐλαχίςτη) vorkam. Die Noten dieser abnormen Stimmungsarten sind dann späterhin ohne weitere Aenderung auch für die übrigen χρόαι verwandt worden.

Die Noten auf der Tabelle zu S. 448 bezeichnen also nicht bloss die enharmonischen, sondern auch die chromatischen Scalen, nur muss man sich für den letzteren Fall zu den cημεῖα ἀνεςτραμμένα und ἀπεςτραμμένα oder, wie wir jetzt sagen können, zu den μεςόπυκνα und ὀξύπυκνα ⊥ ⊣, L ˥, ᴗ ↄ u. s. w. einen Strich hinzudenken; als chromatisches μεςόπυκνον hat die Note ⊥ dieselbe Bedeutung wie das enharmonische ὀξύπυκνον ⊣, nämlich *c*, und die Note des chromatischen ὀξύπυκνον ⊣ bezeichnet einen um einen Halbton höheren Ton, nämlich *cis* u. s. w.

Dieselbe Tabelle enthält aber auch nach S. 451 ff. die gewöhnlichen diatonischen Scalen. Um nämlich die diatonischen

Scalen zu erhalten, nimmt man die für die Harmonik und das Chroma nicht vorkommenden Töne, die wir auf jener Tabelle in Klammern eingeschlossen, hinzu (als diatonische λιχανός und diatonische παρανήτη), also z. B. ⊢, lässt dafür das ihr jedesmal vorausgehende Notenzeichen hinweg, welches in der Diatonik nicht vorkommt, also z. B. ⊣, und substituirt für das letztere das enharmonische μεσόπυκνον ⊥ als Note des Tones, welcher in der Enharmonik durch ⊣ bezeichnet wird. — Die umklammerten Noten sind indess auch für die Enharmonik und Chromatik nicht gänzlich unnütz; wir sehen auf S. 444 ff., dass sie wenigstens für bestimmte Octavengattungen unentbehrlich sind, und wenn Alypius sie auf den chromatischen und enharmonischen Tafeln, die er aufstellt, ganz und gar auslässt, so trägt er damit der Praxis wenig Rechnung. Diese Praxis existirte indess zu seiner Zeit nicht mehr, denn damals war so gut das chromatische wie das enharmonische Geschlecht ausser Gebrauch gekommen.

Ich wiederhole noch einmal: man braucht nur die Verwendung der βαρύπυκνοι- und ὀξύπυκνοι-Noten für die verschiedenen Geschlechter zu kennen, so liefert unsere Tafel für alle Geschlechter die Noten sämmtlicher τόνοι, die es in der älteren Zeit gab. Späterhin kommen neue Scalen hinzu und die alten werden noch um das Tetrachord ὑπερβολαίων erweitert, aber die alte Notirung wird dort auch in der späteren Zeit unverändert beibehalten.

Ueberblicken wir die bisherigen Ergebnisse.

Wie in der ältesten Zeit der Dichter keiner Schrift bedurfte, so auch der Sänger und Musiker keiner Noten; der Homeride erlernte seine Verse, der Terpandride seine Singweisen mitsammt den begleitenden Instrumentaltönen durch unmittelbare Unterweisung seines Meisters.

Das Bedürfniss einer Semantik der Töne macht sich zuerst bei den Dorern des Peloponnes und zwar in der Musikepoche geltend, welche als die der zweiten musischen Katastasis Sparta's bezeichnet wird. Aber es bedarf zunächst noch keiner Bezeichnung der gesungenen Worte (des μέλος), sondern nur der κῶλα des Instrumentalspiels (κροῦσις): wir mussten in dem in Sparta eingebürgerten Polymnastus aus Kolophon den Musiker erkennen, der die Buchstaben seiner neuen Heimat unter genauer Berücksichtigung des Ethos der alten Tonarten zur Bezeichnung der Instrumentaltöne verwendet und eine Notenscala für das enhar-

monische Geschlecht aufstellt, welche dann unmittelbar auf das diatonische und mit Hinzufügung diakritischer Zeichen auf das chromatische übertragen wurde.

Die weitere Geschichte der Notenscalen gehört Athen an. Der dort lebende Theoretiker und Musiklehrer Pythokleides aus Ceos entwirft mit Rücksicht auf den Gesang ein System der Transpositionsscalen, indem er innerhalb der für die verschiedenen Stimmen (Bass, Tenor, Alt, Sopran) gemeinsam sangbaren Octave, in der sich vorwiegend der Gesang der chorischen Lyrik bewegte, die gebräuchlichen Octavengattungen aufstellte: den alten Instrumentalnoten, welche die Töne dieser verschiedenen Octavengattungen bezeichneten, fügte er als Noten des Gesanges die Buchstaben seines heimatlichen Alphabetes, nämlich des auf der Insel Ceos gebräuchlichen ionischen Alphabetes, hinzu. Lamprokles, ein jüngerer Musiker seiner Schule, sowie dessen Schüler Damon, vollendeten dies System. In historischer Treue aber hielt man überall den Ausgangspunkt fest, den der älteste Erfinder des Notenalphabetes genommen, das heisst, man legte überall die Notation der enharmonischen Scala zu Grunde, und die frühesten Schriftsteller über Musik, die ἁρμονικοί, wie sie Aristoxenus nennt, führten sogar in ihren Elementarbüchern nur die enharmonischen Scalen auf, nicht die diatonischen und chromatischen.

Die in der klassischen Zeit der griechischen Musik waren solche, welche unseren ♭-Scalen entsprechen. Nicht lange vor Aristoxenus kamen durch die Kitharoden und Auleten der neuen Schule auch Kreuztonarten hinzu. Das Notenalphabet reichte nicht aus, um diese neuen Tonarten für das enharmonische Geschlecht zu notiren. Man denke sich die Scala mit zwei Kreuzen. Sie lässt sich notiren für das διάτονον:

fis	*gis*	*a*	*h*	*cis*	*d*	*e*	*fis*,
T	Ɛ	H	╮	∃	⊢	Γ	ч

ebenso auch für das χρῶμα:

fis	*gis*	*a*	*ais*	*cis*	*d*	*dis*	*fis*,
T	Ɛ	H	P	∃	⊢	⊣	ч

aber für die enharmonische Scala fehlte es an Zeichen für die auf *gis* und *cis* folgenden διέϲειϲ:

fis	*gis* ð *a*		*cis* ð *d*		*fis*.
T	Ɛ	H	∃	⊢	ч

Man schlug hier nun den Weg ein, dass man umgekehrt wie bei den alten (♭-) τόνοι verfuhr und das enharmonische πυκνόν

gis δ *a* durch das chromatische *gis a ais* 3 P H, und ferner das enharmonische πυκνόν *cis* δ *d* durch das chromatische πυκνόν *cis d dis* E ⊢ ⊣ ausdrückte. Also in den alten Tonarten wird die Semantik des enharmonischen πυκνόν auf das chromatische πυκνόν, in den neuen Tonarten umgekehrt die Semantik des chromatischen auf das enharmonische πυκνόν übertragen. In den alten Tonarten geht ferner auch die Diatonik von dem der Enbarmonik aus, in den neueren hat die diatonische ihre selbstständige Notirung, die völlig unserer Notirung der diatonischen Scalen entspricht.

Blos die einfachste Kreuztonart, nämlich die mit Einem Kreuze, gestattet wenigstens für Ein πυκνόν enharmonische Bezeichnung, und diese wurde hier wie bei den alten Tonarten angewandt uud auf die eutsprechenden Töne des χρῶμα und διάτονον übertragen:

enharmonisch:	*e*	*fis*	δ	*g*	(*a*)	*h*	δ	*c*	(*d*)	*e*
	⊢	ч	F	ꟻ	(C)	K	⊻	ꓘ	(<)	⊏
chromatisch:	*e*	*fis*		*g*	*gis*	*h*		*c*	*cis*	*e*
	⊢	ч		F	ꟻ	K		⊻	ꓘ	⊏
diatonisch:	*e*	*fis*		*g*	*a*	*h*		*c*	*d*	*e*
	⊢	ч		F	C	K		⊻	<	⊏

Dasselbe war auch der Fall in der complicirten ♭-Tonart, der mixolydischen, die sich somit in ihrer Notirung als die späteste der ♭-Tonarten herausstellt.

Die Semantik führt hieruach zu demselben Resultate, wie die oben zusammengestellten historischen Data, dass wir nämlich zwischen älteren (♭) und neueren (♯) Transpositionsscalen zu scheiden haben. Wir dürfen jene als die enharmonisch, diese als die chromatisch notirten Scalen bezeichnen. In der Mitte zwischen beiden steht die complicirteste der ♭-Scalen (mit 6 ♭) und die einfachste der Kreuzscalen (mit 1 Kreuz), die in dem Einen Pyknon enharmonisch uud in dem andern chromatisch bezeichnet werden; sie bilden die Klasse der gemischten Scalen.

Ganz anders als die hier von mir dargelegte Auffassung der griechischen Notirung ist Bellermanns Auffassung. Bellermann glaubt, dass der griechischen Semantik die natürliche Tonscala (nicht, wie ich es angenommen, die gleichschwebende Temperatur) zu Grunde liegt, dass also die Griechen wie die Modernen ein *cis* und *des*, ein *dis* uud *es* u. s. w. durch besondere Noten unter-

schieden haben. Von den Instrumentalnoten sind die ἀπεστραμμένα die Zeichen für die Erhöhung durch Kreuz, die ἀνεστραμμένα die Zeichen für die Erniedrigung durch ♭:

H	ᑯ	P	h	⊏	⊣	E	Ш	Ǝ	⊢	⊥	⊣	Γ	L	⅂
A	*B*	*Ais*	*H*	*ces*	*His*	*c*	*des*	*cis*	*d*	*es*	*dis*	*e*	*fes*	*eis.*

Dies System aber, meint Bellermann, hätten die Griechen nicht überall richtig angewandt; richtig seien die Scalen *Gis-*, *A-*, *H-*, *Cis-*, *D-*, *E-*, *Fis-*moll notirt, unrichtig dagegen seien notirt in *C*-moll der Ton *B*, in *F*-moll der Ton *B* und *Es*, in *Dis*-moll (wir fassen dies als *Es*-moll) die Töne *Eis* und *Fis*, in *Ais*-moll (nach unserer Auffassung *B*-moll) die Töne *Eis*, *Fis*, *Cis* und *His*, — überhaupt seien die Noten *his* und *eis* gar nicht gebraucht. Also neunmal falsche Bezeichnung. Soweit aber nur für die diatonische Scala. Von der chromatischen und enharmonischen sagt Bellermann S. 50: „Durch die bisherige Auseinandersetzung hat sich das ganze griechische Notensystem als ein im wesentlichen dem unsrigen ähnliches ergeben, das heisst als ein solches, das eine in Halbton-Intervallen fortschreitende Scala ausdrückt, bei der wegen der doppelten Grösse des Halbtons sieben Stufen der Octave zweierlei und fünf Stufen einerlei Tonhöhen und Zeichen haben. Es sind also alle griechischen Noten (auch die beiden in jeder Octave vorkommenden, in den alten diatonischen Scalen nicht gebrauchten Zeichen für *his* und *eis*) lediglich für die Notirung diatonischer Scalen und der in ihnen vorkommenden Tonverhältnisse eingerichtet. Hätte man also mit Beibehaltung ihrer Bedeutung das chromatische und enharmonische Geschlecht notiren wollen, so hätten zwar für die chromatische, welches keine kleineren Intervalle als Halbtöne enthält, die vorhandenen Noten ausgereicht, für das enharmonische aber hätten müssen Zeichen erfunden werden, um Vierteltonerhöbungen und Vierteltonvertiefungen auszudrücken.

„Dieses Mittels aber haben sich die Alten nicht nur nicht bedient, sondern sie brauchen im chromatischen und enharmonischen Geschlecht auch bei solchen Tonhöhen, für deren Bezeichnung ihr Notensystem vollkommen genügend wäre, die Zeichen desselben auf eine ganz abweichende Weise, wodurch für diese Geschlechter eine zwar in sich consequente, aber seltsam ungeschickte Notirung entsteht, welche hier am tiefsten Tetrachord der beiden tiefsten Tonarten auseinandergesetzt werden soll, weil dieselben wunderlichen Gesetze in allen anderen Tetrachorden conse-

quent wiederkehren u. s. w." — Dann weiter S. 54: „Es zeigt sich also die Notirung des chromatischen und enharmonischen Geschlechts als eine sehr unvollkommene und wunderliche, und erhöht gar sehr die im dritten Abschnitte des ersten Theils ausgesprochenen Zweifel über den Gebrauch dieser ausserdiatonischen Geschlechter."

Ich wiederhole hier noch einmal, dass ich in Beziehung auf die Noten, welche nicht ἀνεστραμμένα und nicht ἀπεστραμμένα sind, völlig die von Bellermann und zugleich von Fortlage ausgesprochene Ansicht habe, und bekenne gern, dass ich diese gewiss richtige Auffassung eben Bellermann zu verdanken habe, aber in allen übrigen Puncten der griechischen Semantik kann ich seine Ansichten nicht theilen. Was meine Ansicht ist, habe ich nicht in einer Polemik darlegen können, welche diese ohnehin für das Verständniss des Lesers schwierigen Gegenstände noch viel schwieriger gemacht haben würde — ich habe den Weg der rein systematischen Darstellung gewählt, die, wie man gesehen haben wird, sich überall an den uns überlieferten historischen Entwickelungsgang angeschlossen hat. Es hat sich gezeigt, dass die Instrumentalnoten dem altgriechischen Alphabete angehören, dass sie mithin älter sind als die Singnoten und dass ihre Erfindung auf den ethischen Charakter, den die klassische Zeit der griechischen Musik, insbesondere der alte kitharodische Nomos, den alten Tonarten zuerkannte, basirt ist. Es hat sich ferner gezeigt, dass die sieben Transpositionsscalen, welche unseren Tonarten ohne Vorzeichen bis zu 6 ♭ entsprechen, die ältesten τόνοι sind; dass nur sie in der Orchestik, im Drama, in der chorischen Lyrik vorkommen, und dass die übrigen Tonarten, die unseren Kreuztonarten entsprechen, etwa erst den Neuerungen des Timotheus und seiner Nachfolger ihren Ursprung verdanken, ja dass sie gar nicht einmal alle im praktischen Gebrauche vorgekommen sind. Wir wissen weiter aus Aristoxenus' Berichten, dass seine Vorgänger in der musikalischen Litteratur, die er als die alten ἁρμονικοί bezeichnet, nur die alten ♭-Tonarten gekannt, dass sie aber in den Notentabellen, die sie aufstellten, nicht die diatonischen und chromatischen, sondern nur die enharmonischen Scalen bezeichnet hatten. Wir durften hierin wohl eine historische Bestätigung der sich sonst so sehr uns aufdrängenden Annahme sehen, dass die Notirung jener alten Transpositionsscalen mit ihren ἀνεστραμμένα und ἀπεστραμμένα ursprünglich nur dem enharmonischen

Geschlechte gegolten habe und erst von diesem weiter auf das diatonische und chromatische Geschlecht übertragen sei.

Wenn also Bellermann sagt: „Es sind die griechischen Noten lediglich für die Notirung diatonischer Scalen eingerichtet, für das chromatische hätten zwar dieselben Noten ausgereicht, aber für das enharmonische hätten müssen Zeichen erfunden werden, um Viertelerhöhungen auszudrücken," so mussten wir für die alten τόνοι gerade die entgegengesetzte Ansicht aussprechen, dass hier die Noten für die Bezeichnung enharmonischer Scalen eingerichtet sind, — diatonisch eingerichtet sind nur die späteren, die Kreuztonarten. Auf diese Weise haben sich alle Eigenthümlichkeiten auf einfachem historischen Wege von selber erklärt, und alle jene Vorwürfe Bellermanns, dass die Alten sich allein in den diatonischen Scalen neun Fehler hätten zu Schulden kommen lassen, dass sie die chromatischen und enharmonischen Scalen völlig verkehrt notirt, dass sie überhaupt in seltsam ungeschickter und wunderlicher Weise verfahren wären, müssen als ungerecht zurückgewiesen werden.

Welcher Musiker war es, der die neuen (Kreuz-) Tonarten in der oben angegebenen Weise notirt hat? Das vollständige System derselben scheint zuerst Aristoxenus aufgestellt zu haben, aber wir wissen, dass vor ihm bereits einzelne jener Scalen in Gebrauch waren, denen sich Heraklides Pontikus widersetzt (S. 406). Ein älterer Zeitgenosse des Heraklides Pontikus ist der Athener Stratonikus, gleich berühmt als Musiker, wie durch sein Talent für Witz und Spott, womit er den Nikokles, den Tyrannen von Cyprus, so sehr beleidigte, dass dieser ihn hinrichten liess (Athen. 8, 352 c). Von ihm berichtete Phanias von Eresos, der Schüler des Theophrast, in seiner Schrift περὶ ποιητῶν (bei Athen. l. l.): Cτρατόνικος ὁ Ἀθηναῖος δοκεῖ τὴν πολυχορδίαν εἰς τὴν ψιλὴν κιθάριςιν πρῶτος εἰςενεγκεῖν καὶ πρῶτος μαθητὰς τῶν ἁρμονικῶν ἔλαβε καὶ διάγραμμα ςυνεςτήςατο. Das Wort διάγραμμα ist der technische Ausdruck für eine die Tonleitern darstellende Notentabelle. Aristid. 26: Πτέρυγι δὲ τὸ διάγραμμα τῶν τρόπων (das ist τόνων) γίνεται παραπλήςιον, τὰς ὑπεροχὰς ἃς ἔχουςιν οἱ τόνοι πρὸς ἀλλήλους ἀναδιδάςκον. Bacch. 15: Διάγραμμά ἐςτι ςχῆμα ἐπίπεδον εἰς ὃ πᾶν γένος μελῳδεῖται· διαγράμματι δὲ χρώμεθα ἵνα τὰ ἀκοῇ δύςληπτα πρὸ ὀφθαλμῶν τοῖς μανθάνουςι φαίνηται. Schon die alten Harmoniker hatten in ihren Schrif-

ten über Musik διαγράμματα aufgestellt, die indess für jede Tonart nur eine Octavenscala des enharmonischen Tongeschlechtes enthielten. Ebenso müssen auch Pythokleides und Damon Diagrammata der von ihnen construirten fünf, resp. sieben τόνοι aufgestellt haben. Was für ein διάγραμμα aber ist es, welches Stratonikus aufgestellt hat? Phanias will mit den Worten καὶ διάγραμμα συνεστήσατο eine neue Erfindung des Stratonikus bezeichnen, und somit müssen wir annehmen, dass es nicht das alte Diagramm der fünf oder sieben Scalen, sondern ein die neuen Tonarten enthaltendes Diagramm war. Diese Annahme steht um so näher, als Stratonikus, wie gesagt, ein älterer Zeitgenosse des Heraklides und Aristoxenus ist, denen beiden die neuen Tonarten bereits vorliegen.

Ein von der bisher behandelten Semeiographie völlig abweichendes Notenverzeichniss finden wir bei Aristides p. 14. 15. Nachdem derselbe gesagt, dass der Ganzton in vier Viertelstöne zerfalle, fügt er hinzu: οὕτω δὲ καὶ οἱ ἀρχαῖοι συνετίθεσαν τὰ συστήματα, ἑκάστην χορδὴν ἐν διέσει περιορίζοντες, und nachher noch genauer: ὑπόκειται δὲ καὶ ἡ παρὰ τοῖς ἀρχαίοις κατὰ διέσεις ἁρμονία ἕως κδ΄ διέσεων τὸ πρότερον διάγουσα διὰ πασῶν, τὸ δὲ δεύτερον διὰ τῶν ἡμιτονίων αὐξήσασα. Dann folgt eine zwei Octaven umfassende Notentabelle:

Tiefere Octave

1 2	3 4	5 6	7 8	9 10	11 12	13 14	15 16	17 18	19 20	21 22	23 24
26	28	30	32	34	36	38	40	42	44	46	48

Höhere Octave

Wo wir hier einen Strich als die Grenze zweier Intervalle gesetzt, findet sich bei Aristides ein Doppelnotenzeichen: das eine für die Singstimme, das andere für die Krusis. Bei der Verderbniss der Handschriften aber ist es unmöglich, diese Noten richtig herzustellen; so viel aber sieht man auf den ersten Blick, dass es im ganzen die gewöhnlichen griechischen Notenzeichen sind, nur modificirt in der Stellung und von anderer Bedeutung. Es ist wohl kein Zweifel, dass Aristides auch diese Scalen aus einem Werke des Aristoxenus, vermuthlich den δόξαι ἁρμονικῶν — wenn auch nicht unmittelbar — entlehnt hat. Aus dieser Quelle wird auch sicherlich der Name ἀρχαῖοι herrühren: Aristoxenus bezeichnete damit eine bestimmte Klasse seiner Vorgänger, welche eben jene Scala aufgestellt hatten — es sind dieselben Musiker, welchen er die καταπύκνωσις τοῦ διαγράμματος vorwirft, vgl. Harm. p. 7:

περὶ τούτου δὲ τοῦ μέρους (sc. συστημάτων καὶ τόπων οἰκειότητος καὶ τῶν τόνων) ἐπὶ βραχὺ τῶν ἁρμονικῶν ἐνίοις συμβέβηκεν εἰρηκέναι κατὰ τύχην, οὐ περὶ τούτου λέγουσιν, ἀλλὰ καταπυκνῶσαι βουλομένοις τὸ διάγραμμα. Diese Harmoniker hatten also den Versuch gemacht, die Grenztöne eines jeden der vier im Ganzton vorkommenden Diesen-Intervalle durch Noten zu bezeichnen. Der Grund hierfür kann schwerlich ein anderer gewesen sein als der, dass sie auch für die Kreuztonarten (und etwa das Mixolydische), für welche die alten Notenzeichen zur Bezeichnung der enharmonischen Scala nicht ausreichten, ein umfassendes Notenalphabet aufstellen wollten. In die Praxis ist dies Notenalphabet nicht übergegangen, wie schon daraus hervorgeht, dass nur die tiefere Octave von jenen Harmonikern in Diesen zerlegt war, die höhere Octave aber nur im Halbton-Intervalle.

§ 40.

Die erhaltenen enharmonischen Notenscalen der Harmoniker.

In der mehrfach von mir herbeigezogenen Stelle des Aristoxenus Harm. 2, aus welcher wir erfahren, dass die alten Harmoniker ihre Scalen oder Octavgattungen bloss für das enharmonische Geschlecht aufgestellt und mit Noten bezeichnet hätten, nicht aber für das diatonische und chromatische, heisst es ausdrücklich, dass jene Octavengattungen je einen Umfang von acht Tönen gehabt hätten, τὰ γὰρ διαγράμματα αὐτοῖς τῶν ἁρμονιῶν ἔγκειται μόνον συστημάτων, διατόνων δὲ ἢ χρωματικῶν οὐδεὶς πώποθ' ἑώρακε· καίτοι τὰ διαγράμματά γε αὐτῶν ἐδήλου τὴν πᾶσαν τῆς μελῳδίας τάξιν, ἐν οἷς περὶ συστημάτων ὀκταχόρδων ἁρμονιῶν μόνον ἔλεγον*). Hieraus geht hervor, dass die enharmonische Tonart der Enharmoniker nicht die alte Enharmonik des Olympus war, an die man vielleicht denken könnte, sondern die spätere Enharmonik mit getheilten Halbtönen, denn die der Vierteltöne entbehrende ἁρμονία ist keine ὀκτάχορδος, sondern eine ἑξάχορδος. Aus demselben Grunde kann aber Aristoxenus in jener Stelle auch nicht die von Aristides p. 14. 15 mitgetheilte „παρὰ τοῖς ἀρχαίοις κατὰ διέσεις ἁρμονία“ im Auge haben, welche zwei Octaven umfasst und zwar so, dass die untere Octave in 24 Diesen, die obere Octave in 12 Hemitonia zerfällt
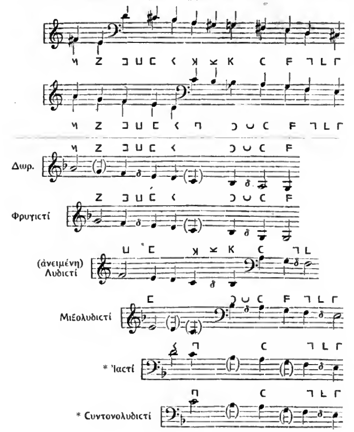
*) In der ähnlichen Stelle p. 35 ist statt ἑπταχόρδων zu schreiben ἑπτὰ ὀκταχόρδων. Vgl. p. 6.

und mit eben so viel Notenzeichen bezeichnet ist (vgl. S. 468). Dagegen finden sich an einer andern Stelle des Aristides p. 21 sechs Notenscalen, welche völlig nach Art jener Diagrammata der alten Enharmoniker ausgeführt sind: „τετραχορδικαὶ διαιρέσεις αἷς καὶ οἱ πάνυ παλαιότατοι πρὸς τὰς ἁρμονίας κέχρηνται.“ Sie stellen, wie Aristides sagt, die von Plato in der Republik p. 399 recensirten sechs Octavengattungen dar und sind als eine Art von Commentar anzusehen, den ein voraristoxenischer Musiker zu jener Stelle des Plato geliefert hatte und den Aristoxenus vermuthlich in seine δόξαι ἁρμονικῶν (S. 39) aufgenommen hat, von wo aus er denn ohne Zweifel nach mehreren Mittelgliedern in das Werk des Aristides gekommen ist*). Den neueren Bearbeitern griechischer Musik haben diese sechs Scalen viel Schwierigkeit gemacht. Bellermann (Tonleiter S. 65 ff.) sagt von ihnen: „Diese Tonarten sind überhaupt nicht eigentliche Scalen, da in ihnen, wie auch Aristides selbst sagt, nicht alle ihnen zugehörigen Töne gebraucht sind und umgekehrt die ihnen eigentlich zukommende Octave ober- oder unterhalb überschritten wird. Es scheint also, dass Aristides diese Tonreihen aus gewissen ihm vorliegenden Melodien entnommen hat, in denen nur gerade die von ihm angeführten Töne vorkommen.“ Ich denke, die Schwierigkeiten lassen sich lösen.

Die sämmtlichen sechs Scalen sind wie gesagt enharmonisch: es sind bestimmte Töne ausgelassen und die Halbtonintervalle durch die enharmonische δίεσις zertheilt (vgl. die Note des Aristides p. 21: δίεσιν δὲ νῦν ἐπὶ πάντων ἀκουστέον τὴν ἐναρμόνιον). Die ausgelassenen Töne sind nicht dieselben, wie in den schablonenmässigen enharmonischen Scalen der späteren Musiker, die erst einer Zeit angehören, in welcher das enharmonische Geschlecht in der Praxis nicht mehr vorkam; es haben vielmehr die Scalen zum grössten Theile eine Form, welche wir nach Aristoxenus als die des „gemischten Tongeschlechts“ bezeichnen müssen. Die sämmtlichen Scalen sind Theile der Tonreihe von Γ bis Ч, d. h. von *e* bis $\bar{a}$, sie beginnen mit der νήτη διεζευγμένων κατὰ θέσιν als dem höchsten Tone und gehen grösstentheils nach unten zu bis zur ὑπάτη μέσων κατὰ θέσιν (sind ein τέλειον σύστημα, wie Aristides sagt); die dorische Scala aber geht noch einen Ton tiefer über die ὑπάτη μέσων κατὰ θέσιν hinab (ist ein σύστημα τόνων τὸ διὰ πασῶν ὑπερέχον, Aristid.), die syntonolydische und iastische Scala aber gehen nicht völlig bis zur ὑπάτη μέσων κατὰ θέσιν hinab (sind um 1 oder 2 τόνοι kleiner als die Octave, Aristid.). Der Musiker nämlich, der diese Scalen aufgestellt, hält als tiefste Grenze der von ihm zu Grunde gelegten Tonreihe, in welcher er sich die Scalen bewegen lässt, den Ton

*) Aristides ist hier wie so oft gedankenloser Compilator. So hat er auch aus seinem Originale den Satz: οὐδὲ γὰρ πάντας ἐλάμβανον ἀεὶ τοὺς φθόγγους, τὴν δὲ αἰτίαν ὕστερον λέξομεν bedachtlos abgeschrieben, ohne im weitern Verlaufe die αἰτία zu erklären.

Γ oder *e* fest. Um den Grund hiefür zu erkennen, wird man wohl auf die § 33 dargestellte absolute Stimmungshöhe der alten Musik eingehen müssen, und ich will deshalb zuvörderst die Tonreihe von Γ bis ч, welcher alle sechs Scalen angehören, zugleich mit der in einer Scala darüber stehenden wahren Stimmungshöhe der Noten hersetzen und darunter die sechs Scalen des Aristides folgen lassen und zwar, zur leichtern Orientirung in der absteigenden Bewegung von der Höhe nach der Tiefe zu (Aristides lässt sie umgekehrt aufsteigen). Was die Transpositionsscalen anbetrifft, so ist die Λυδιστί in der Transpositionsscala ohne Vorzeichen, jede der übrigen in der Transpositionsscala mit 1 ♭ gehalten; jene also im τόνος Ὑπολύδιος, diese im τόνος Λύδιος oder im σύστημα συνημμένον des τόνος Ὑπολύδιος.



Die hier eingeklammerten Noten fehlen deshalb, weil das Tongeschlecht das enharmonische ist; im diatonischen würden sie vorhanden sein, nämlich:

Δωρ. **a** *g f e d c b* **a**
Φρυγ. **g** *f e d c b a* **g**
(ἀνειμ.) Λυδ. **f** *e d c b a g* **f**
Μιξολυδ. **e** *d c b a g f* **e**
* Ἰαστί **d** *c b a g f e*
* Συντονολ. **c** *b a g f c*

oder mit Transponirung in die folgende Scala des Quintencirkels:

Δωρ. **e** *d c h a g f* **e**
Φρυγ. **d** *c h a g f e* **d**
(ἀνειμ.) Λυδ. **c** *h a g f e d* **c**
Μιξολυδ. **h** *a g f e d c* **h**
* Ἰαστί **a** *g f e d c h*
* Συντονολ. **g** *f e d e h*

Bis auf die zwei letzten, mit Asterisken bezeichneten Scalen sind das in der That die Octavengattungen, deren Namen ihnen von Aristides vorgesetzt ist. Die dritte Tonart führt bei Aristides zwar den Namen Λυδιστί und diese Schwierigkeit hat man bisher nicht lösen können, denn die Octavengattung

f g a h c d e f

oder *c d e fis g a h c*

ist nach dem Berichte der späteren Techniker nicht die Λυδιστί, sondern vielmehr die Ὑπολυδιστί. Hier scheint also ein Widerspruch zu sein. Aber in Wirklichkeit besteht er nicht. Denn Aristides sagt, dass diese sechs Scalen die ἁρμονίαι seien, welche Plato in der Republik aufführt, also auch die Λυδιστί ist die Λυδιστί, welche Plato im Sinne hat, das heisst nicht die gewöhnliche Λυδιστί, sondern die Λυδιστὶ ἥτις χαλαρὰ oder ἀνειμένη καλεῖται, das ist die Ὑπολυδιστί. Wir müssen uns zu dem Worte Λυδιστί des Aristides den Zusatz ἀνειμένη oder χαλαρά hinzudenken.

Bis soweit ist alles richtig. Aber nicht richtig sind die zu den beiden letzten Scalen hinzugesetzten Namen Ἰαστί und Συντονολυδιστί. Gegen die Scalen selber ist nichts einzuwenden, denn dass sie nicht bis zum tiefsten Tone hinabgeführt sind, sondern mit dem vorletzten oder vorvorletzten enden, ist nur ein äusserlicher Umstand, der seinen Grund darin hat, dass für sämmtliche Scalen nur eine diatonische Tonreihe von 11 Stufen

zu Grunde gelegt ist, von ч bis ⲅ, über deren Umfang man aus einer weiterhin näher zu besprechenden Ursache nicht hinuntergehen wollte. Beide Scalen sind durch ihren höchsten Ton, das heisst die νήτη διεζευγμένων κατὰ θέσιν, hinreichend charakterisirt, und diesem höchsten Tone zufolge würde die letzte nicht als Cυντονολυδιcτί, sondern vielmehr als Ἰαcτί zu bezeichnen sein, denn sie beginnt mit der höheren Octave der iastischen oder hypophrygischen Octavengattung. Dies ist allerdings ein Fehler des Aristides, doch können wir die Entstehung desselben leicht erkennen. Der Name Ἰαcτί nämlich, welcher der letzten Scala gebührt, ist vor die vorletzte, wohin er nicht gehört, geschrieben. Hier hat eine Vertauschung der Namen stattgefunden, so dass wir also die Namen Ἰαcτί und Cυντονολυδιcτί umstellen müssen: die Scala, die bei Aristides den Namen Cυντονολυδιcτί trägt, muss den Namen der vorausgehenden Ἰαcτί haben und demgemäss werden wir der Tonart, die jetzt den Namen Ἰαcτί führt, den Namen der folgenden Cυντονολυδιcτί geben müssen.

Es ist S. 283 ff. nachgewiesen, dass die Cυντονολυδιcτί nicht mit der hypolydischen und auch nicht mit der lydischen Octavengattung dieselbe gewesen sein kann, und muss daher mit einer der fünf anderen Octavengattungen zusammengefallen sein, etwa wie das Hypodorische oder Aeolische und das Lokrische. Hat sich nun aus unserer kritischen Behandlung der Stelle des Aristides ergeben, dass die syntonolydische die Octavengattung in *a* (bei der Scala ohne Vorzeichen) ist, so ist dies allerdings etwas Unerwartetes, und zwar um so unerwarteter, als wir bereits von zwei derselben Octavengattung in *a* angehörenden ἁρμονίαι, der äolischen und lokrischen, wissen und nunmehr zu diesen beiden noch eine dritte, die syntonolydische, hinzukommen würde. Dennoch aber wird sich in dem Abschnitte von der Melopöie zeigen, dass es in der That eine in *a* beginnende Octavengattung gibt, die weder die äolische noch die lokrische ist, sondern vielmehr mit der lydischen Tonart nahe verwandt ist. Dies kann nur die syntonolydische sein und es wird sich hiermit die völlige Bestätigung der von uns für Aristides vorgenommenen Umstellung der Worte Ἰαcτί und Cυντονολυδιcτί und der daraus gewonnenen Thatsache, dass die Cυντονολυδιcτί in *a* beginnt, ergeben.

Man könnte daran denken, die unrichtige Stellung des Namens Ἰαcτί bei Aristides auch so zu erklären, dass die ursprüngliche Fassung etwa folgende gewesen sei:

Αἰολιστί	*a*	*g*	*f*	*e*	*d*	*c*	*h*
Ἰαστί		*g*	*f*	*e*	*d*	*c*	*h*
Συντονολ.			*f*	*e*	*d*	*c*	*h*

so dass der Name Αἰολιστί ausgefallen und nun die beiden Namen Ἰαστί und Συντονολυδιστί an unrichtige Stellen hinauf gerückt seien. Aber diese Annahme ist nicht gestattet, weil Plato nur von sechs Tonarten redet und die Αἰολιστί nicht erwähnt, und weil wir fernerhin wissen, dass die Συντονολυδιστί zwar mit der in *f* beginnenden Octavengattung verwandt, aber nicht mit ihr identisch ist.

Am klarsten erscheinen die dorische, phrygische und mixolydische, für welche folgende Tonstufen angegeben sind:

Dorisch	(*d*)	*e* $\overset{*}{e}$ *f*	(*g*)	*a*	*h* $\overset{*}{h}$ *c*	(*d*)	*e*				
Phrygisch		*d*	*e* $\overset{*}{e}$ *f*	(*g*)	*a*	*h* $\overset{*}{h}$ *c*	*d*				
Mixolydisch		*h* $\overset{*}{h}$ *c*	*d*	*e* $\overset{*}{e}$ *f*	(*g*)	(*a*)	*h*				

Man wird nicht mit Bellermann daran Anstoss nehmen können, dass nur in der dorischen nach jedem getheilten Halbton-Intervalle der folgende Ganzton fehlt, während zweimal in der phrygischen und einmal in der mixolydischen der Ton *d* erscheint, welcher nach der uns von den Musikern überlieferten Eintheilung des enharmonischen Tetrachords in der enharmonischen Scala nicht vorkommen sollte. Wir haben schon früher bei Gelegenheit der von Ptolemaeus überlieferten chromatischen Scalen bemerkt, dass das reine Chroma und die reine Enharmonik wohl nur selten vorgekommen ist, gewöhnlich war das Tongeschlecht ein gemischtes. Und das ist es auch in der vorliegenden phrygischen und mixolydischen Scala, in denen die enharmonischen Noten *e*δ*f* und *h*δ*c* mit dem diatonischen *d* vereint sind. Wir dürfen getrost sagen, dass von beiden enharmonischen Tonarten wenigstens die phrygische stets eine in dieser Weise gemischte sein musste, denn ohne die beiden *d* hätte ihr sowohl der höhere wie der tiefere phrygische Grundton gefehlt. Wir haben also Recht gethan, wenn wir auf der zunächst die enharmonischen Scalen darstellenden Tabelle zu S. 438 die diatonischen λιχανοί und παρανῆται nicht gänzlich ausgelassen, sondern nur eingeklammert haben.

Auffallender ist, dass unterhalb des dorischen Grundtons noch die Untersecunde *.g* steht. Sie ist nicht nur durch die

Handschriften, sondern auch durch die ausdrücklichen Worte des Aristides gesichert. Weshalb ist nun aber gerade die dorische Octavenreihe nach unten zu erweitert, die phrygische und mixolydische aber nicht, da wir doch wissen, dass gerade die dorische Octavengattung am beschränktesten in der Zulassung von Tönen war; enthielten sich ja die alten dorischen μέλη des ganzen Tetrachords ὑπάτων, zu denen der Ton *g* als λιχανὸς ὑπάτων gehört, zu einer Zeit, wo ihn die phrygischen und lydischen längst zuliessen? (Plut. Mus. 19, vergl. §. 27) Dies kann nur folgenden Sinn haben: Gebrauchte man die Δωριςτί enharmonisch (und das war nach Aristox. ap. Clem. Alex. strom. 279 gewöhnlich der Fall), so fehlte zwar die Septime des Anfangstones, das höhere *d*; ging man aber in die Tiefe über den Grundton hinunter, so wurde das tiefere *d* (als Untersecunde) gebraucht. Die plagalisch-dorische Tonart (das alte Heptachord, S. 297) hatte also bei enharmonischem Geschlecht folgende Töne:

h h̊ c d e e̊ f a,

das heisst: sie war nach dem Ausdrucke der Techniker eine gemischte enharmonisch-diatonische.

Für die ἀνειμένη Λυδιςτί ist hier zu bemerken, dass die Zeichen ⊔ und ∟ diatonische Bedeutung haben, denn sonst fehlt es an den die Scala bedingenden Schlusstönen (also für die Scala ohne Vorzeichen):

f g a h h̊ c e f.

Wäre die Ἰαςτί und Cυντονολυδιςτί nach unten bis zum Schlusse fortgeführt, so würden diese Scalen lauten:

a h h̊ c (d) e (f) g a

g a h h̊ c (d) e (f) g

Von *e* bis *g* ist ein τριημιτόνιον, also ein Intervall des chromatischen Geschlechts, wir haben hier also ein Beispiel einer gemischten enharmonisch-chromatischen Tonart. Das Fehlen des Tones ist in der That sehr significant; er ist es, welcher (als kleine Durseptime) die charakteristische Eigenthümlichkeit der iastischen Scala bildet, und wenn er wie hier ausgelassen wird, so fällt das eigenthümliche iastische Dur (kleine Septime) mit dem gewöhnlichen Dur (grosse Septime) zusammen.

Das Auslassen der Töne bezieht sich aber nur auf den Gesang, der begleitenden κροῦςις standen sie zu Gebote. So müssen wir wenigstens nach der S. 296 besprochenen Ueberlieferung urtheilen.

Wie kommt es aber, dass die Tonreihe, welcher sämmtliche Scalen angehören, nur von ꟽ bis Γ geht, weshalb wird nicht die Cυντονολυδιϲτί und Ἰαϲτί bis ⊢ und Ε fortgeführt? Dazu muss doch ein bestimmter Grund vorhanden gewesen sein. Um ihn zu ermitteln, haben wir die Stellung, welche jene Töne im ϲύϲτημα τέλειον einnehmen, zu bestimmen. Mit Ausnahme der ἀνειμένη Λυδιϲτί gehören die Scalen dem lydischen τόνοϲ an und zwar ist die höchste Note ꟽ die lydische νήτη διεζευγμένων, die tiefste Γ die ὑπάτη ὑπάτων κατὰ δύναμιν. Derjenige also, welcher jene Scalen aufgestellt, beschränkt sich noch auf die drei Tetrachorde ὑπάτων, μέϲων und διεζευγμένων, von deren letzteren wir aus Gaudentius wissen, dass sie auch νητῶν genannt wurde, also in einer früheren Zeit den Schluss des Systems nach der Höhe zu bildete, — auf den προϲλαμβανόμενοϲ, der sich durch seinen Namen als ein späterer Zusatz erweist, und ebenso auf das spätere Tetrachord ὑπερβολαίων hat jener Musiker seine Scalen noch nicht ausgedehnt. Damit werden wir also in die frühere Zeit geführt, wo es noch keinen προϲλαμβανόμενοϲ und noch kein hyperboläisches Tetrachord gab, wo in der Tiefe die ὑπάτη ὑπάτων und in der Höhe die νήτη διεζευγμένων den Schluss bildete. Nur für die ἀνειμένη Λυδιϲτί verhält es sich anders. Sie gehört dem hypolydischen τόνοϲ an und reicht hier von der τρίτη ὑπερβολαίων bis zur παρυπάτη μέϲων. Warum ist hier eine andere Transpositionsscala gewählt? Wohl aus dem Grunde, weil, wenn man in der Tonreihe von ꟽ bis Γ die ἀνειμένη Λυδιϲτί hätte aufführen wollen, nicht mehr als nur die letzten Töne zu Gebote gestanden hätten, denn die tieferen Töne hätten sämmtlich über die Grenze Γ hinaus gelegen; jene Töne hätten aber nicht hingereicht, um ἀνειμένη Λυδιϲτί ihrem Charakter nach zu bestimmen, und so wählte man eine andere Tonart.

Man könnte aber auch noch einen andern Grund dafür geltend machen, weshalb der Musiker, welcher unsere Scalen aufstellte, sich innerhalb der Töne Γ und ꟽ bewegt habe. Ihrer wahren Stimmhöhe nach sind dies nämlich die Töne *cis* bis *fis*, wie man auf S. 471 ersieht, sie bezeichnen den Umfang einer Tenorstimme (vgl. § 34). Jener Musiker hätte also die Scalen nur bis zu dem Tone in die Tiefe hinabgeführt, welchen die Tenorstimme bequem singen kann — es war Musik- und Singlehrer, der die verschiedenen Stimmen berücksichtigte und aus dessen Scalen Aristides die für die Tenorstimme aufgestellten Tonleitern erhalten hat.

Anhang.

§ 41.

Die antike Solmisation. Legato, Staccato und Halb-Staccato.

Sang man eine Melodie ohne Textesworte, so war es eine alte (schon bei Aristophanes Aves 734 nachzuweisende) Sitte, auf die einzelnen Töne eine der vier Silben τα τι το τε kommen zu lassen, und zwar nach folgender Norm:

τε auf die μέcη jeder Transpositionsscala,

τα auf die beiden ὑπάται, auf die drei νῆται und auf die παραμέcη,

τι auf die beiden παρυπάται und auf die drei τρίται,

το (oder τω) auf die beiden λιχανοί, die drei παρανῆται und auf den προcλαμβανόμενος jeder Transpositionsscala.

Man kann dies auch so ausdrücken: in jeder beliebigen Transpositionsscala kam

auf den ersten (tiefsten) Ton jedes der fünf Tetrachorde die Silbe τα,

auf den zweiten Ton die Silbe τι,

auf den dritten die Silbe το (oder τω),

auf den vierten (höchsten), welcher wieder der tiefste Ton des folgenden höheren Tetrachordes ist, die Silbe τα,

auf die μέcη aber kam stets die Silbe τε, auf den Proslambanomenos die Silbe το (τω).

Als Beispiel diene die lydische Scala:

		μέcων			ὑπάτων		μέcη		διεζευγμ.			ὑπερβολ.		
τω	τα	τι	τω	τα	τι	τω	τε	τα	τι	τω	τα	τι	τω	τα
d	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*
							τε	τι	τω	τα				
							d	*es*	*f*	*g*				
								συνημμένων.						

Unsere Quelle für diese antike Weise des Solfeggio, der Anonym. de mus. 2 und Aristid. p. 98 gibt für die Silbe τι stets die Schreibart τη (d. i. τη in itacirender Aussprache). Dass nicht τη, sondern τι zu sprechen ist, lässt sich leicht nachweisen. Denn wenn man, wie dies der Anonym. verlangt, die Solfeggio-Silben lang und gedehnt ausspricht oder singt, so wird zwischen τη und

der auf die μέϲη kommenden Silbe τε aller Unterschied aufhören, und ein Unterschied soll hier doch gemacht werden. In einer weiter unten zu besprechenden Stelle des Aristoph. Nub. ist in der That in allen Handschriften die Lesart τι überliefert (ebenso το für das τω des Anonymus).
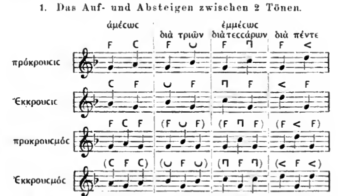
Legato. Sind die Töne gebunden, so wird beim Solfeggio zwischen denselben der Consonant τ weggelassen, z. B. τιο (für τιτο). In der Notirung wird das Legato durch ein zwischen die Noten gesetztes ὑφεν (‿) bezeichnet, z. B. ꓤ‿Ƭ. (Auch wir Modernen bedienen uns des Bogens ‿ zur Bezeichnung des Legato.)

Staccato. Sind die Töne kurz abgestossen, so wird beim Solfeggio zwischen die mit τ beginnenden Silben der Consonant ν eingeschoben, z. B. τινΤο. In der Notirung wird das Staccato durch eine zwischen die Noten gesetzte διαϲτολή (Trennungszeichen) ausgedrückt, als dessen Form uns die besseren Handschriften des Anonymus den Asteriskus ∗ überliefern (andere Handschriften geben statt dessen das Zeichen ᛉ).

Halb-Staccato wird im Solfeggio dadurch ausgedrückt, dass man die Staccatosilben τινΤο in die Form τιννο (mit 2 ν zwischen den beiden Vocalen) verändert. In der Notirung wird das Halbstaccato durch die Verbindung des Legato- und Staccatozeichens ausgedrückt.

Beispiele hierfür geben die nunmehr zu behandelnden Schemata der Tonverbindungen.

1. Das Auf- und Absteigen zwischen 2 Tönen.



Das Hinauf- und Hinabsteigen von einem Tone zum andern (πρόκρουϲιϲ und ἔκκρουϲιϲ) geschieht entweder ἐμμέϲωϲ (wenn

beide Töne ein Secunden-Intervall bilden) oder ἐμμέϲωϲ (Terz, Quarte, Quinte u. s. w.). — Geht man bei der Prokrusis und Ekkrusis zum ersten Tone zurück, so heisst dies προκρουϲμόϲ und ἐκκρουϲμόϲ (fehlerhaft in unserem Anonymus-Texte, richtig bei Bryennius).

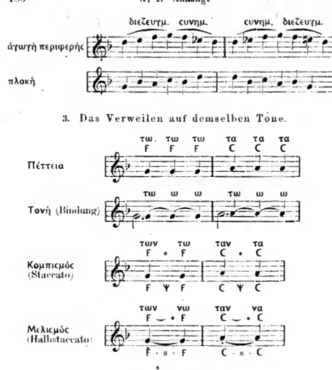
Sind die Töne der 4 vorstehenden Figuren (ϲχηματιϲμοί) legato vorzutragen, so sagt man πρόληψιϲ statt πρόκρουϲιϲ, ἔκληψιϲ statt ἔκκρουϲιϲ, προλημματιϲμόϲ statt προκρουϲμόϲ, ἐκλημματιϲμόϲ statt ἐκκρουϲμόϲ. Dies geht aus den vom Anonym. gegebenen Noten- und Solfeggio-Beispielen hervor, doch fehlt hier in den libb. προλημματιϲμόϲ und ἐκλημματιϲμόϲ; alle 4 Figuren hat Bryennius, doch sagt er: πρόκρουϲιϲ, ἔκκρουϲιϲ u. s. w. beziehe sich auf das Instrumentalspiel, πρόληψιϲ, ἔκληψιϲ u. s. w. auf den Gesang; hierin liegt insofern etwas richtiges, als die alten Saiteninstrumente kein legato gestatten.

	ἀμέϲωϲ	ἐμμέϲωϲ διὰ τριῶν	διὰ τεϲϲάρων	διὰ πέντε
πρόληψιϲ	τ ω α F ‿ C	τ ω ι F ‿ ∪	τ ω ω F ‿ Π	τ ω ε F ‿ <
Ἔκληψιϲ	τ α ω C ‿ F	τ ι ω ∪ ‿ F	τ ω ω Π ‿ F	τ ε ω < ‿ F
προλημματιϲμόϲ	τ ω α ω F‿C‿F	τ ω ι ω (F‿∪‿F	τ ω ω ω F‿Π‿F	τ ω ε ω (F‿<‿F)
Ἐκλημματιϲμόϲ	τ α ω α C‿F‿C	τ ι ω ι (∪‿F‿∪)	τ ω ω ω (Π‿F‿Π)	τ ε ω ε (<‿F‿<)

2. Auf- und Absteigen durch mehre benachbarte Töne der Scala.

ἀγωγὴ εὐθεῖα Aristid.

ἀγωγὴ ἀνακάμπτουϲα (ἀνάλυϲιϲ des Anonym.)



διεζευγμ. συνημ. συνημ. διεζευγμ.
ἀγωγὴ περιφερής
πλοκή
3. Das Verweilen auf demselben Tone.
τω. τω τω τα τα τα
F F F C C C
Πέττεια
τω ω ω τω ω ω
Τονή (Bindung)
των τω ταν τα
F • F C • C
Κομπισμός (Staccato)
F Ψ F C Ψ C
των νω ταν να
F ‿ • F C ‿ • C
Μελισμός (Halbstaccato)
F · s · F C · s · C
των των νω
F • F • ‿ F
Τερετισμός (Staccato u. Halbstaccato vereint)
F Ψ F · s · F

III.

Griechische Rhythmik.

Von

R. Westphal.

Erstes Capitel.

Rhythmus und Rhythmizomenon und ihre Bestandtheile.

§ 42.

Rhythmus und rhythmische Zeiten.

Unserem modernen Gefühle will weder für die Poesie noch für die Musik der Rhythmus als etwas durchaus und wesentlich Nothwendiges erscheinen. Ein grosser Theil unserer Dichterwerke, epischer wie dramatischer, hat die rhythmische Form völlig abgestreift und tritt uns in dem freien Gewande der ungebundenen Rede entgegen, ohne dass wir dieser Form wegen ihren poetischen Kunstwerth geringer anschlagen. Wir werden den Goethischen Egmont den versificirten Dramen nicht hintansetzen. Auch unsere weltliche und geistliche Opernmusik gibt für längere Partieen den strengen Rhythmus auf, und wenn gleich diese Recitative meist nur dazu dienen, um den Uebergang von einer rhythmisch gehaltenen Scene zur anderen zu bilden, so fehlt es doch nicht an Händelschen, Mozartschen und anderen Recitativen, welche an Schönheit nicht hinter den Arien und Chören zurückstehen.

In der antiken Kunst, in der überall weit mehr als in der modernen die äussere Form ein wirksames Mittel ist, ist der Rhythmus für Poesie, Musik und Orchestik in gleicher Weise unerlässlich. Nur die Darstellung des Komischen durfte es wagen, den Rhythmus durch Prosastellen zu unterbrechen. So sind die Prosasätze in Aristophanes' Thesmophoriazusen zu beurtheilen, und von demselben Standpuncte aus werden wir es anzusehen haben, wenn Sophron seine die niederen Lebensverhältnisse dar-

stellenden μίμους ἀνδρείους καὶ γυναικείους in Prosa schreibt.*) Dies sind die einzigen Beispiele einer ungebundenen Rede in der griechischen Poesie. Instrumentalmusik ohne Rhythmus kommt nach Aristid. S. 27, 11 ἐν τοῖς διαγράμμασι καὶ ταῖς ἀτάκτοις μελῳδίαις, oder, wie Anonym. *de mus.* S. 49 § 95 sagt, in den διαψηλαφήματα vor. Das sind Tonleitern, Probirstücke und Uebungs-Beispiele für die Anfänger, wie die im Anonym. *de mus.* unter der ἀγωγή vorkommenden Notenpartieen. Ganz das nämliche scheinen auf dem Gebiete der Vocalmusik die κεχυμένα ᾄσματα zu sein, welche die genannten Quellen als das Beispiel einer Verbindung von λέξις und μέλος ohne ῥυθμὸς aufführen; mit dem, was die Metriker συγκεχυμένα μέτρα nennen, hat dies weiter nichts als eine blosse Namensähnlichkeit gemein. In der eigentlichen Kunst der Musik gab es keine rhythmuslosen Partieen; wenn man παρακαταλογαὶ recitativähnliche Stellen genannt hat, so beruht dies auf Missverständniss der Quellen. Aristides sagt S. 40: Τινὲς δὲ τῶν παλαιῶν τὸν μὲν ῥυθμὸν ἄρρεν ἀπεκάλουν, τὸ δὲ μέλος θῆλυ. τὸ μὲν γὰρ μέλος ἀνενέργητόν τέ ἐστι καὶ ἀσχημάτιστον, ὕλης ἐπέχον λόγον διὰ τὴν πρὸς τοὐναντίον ἐπιτηδειότητα· ὁ δὲ ῥυθμὸς πλάττει τε αὐτὸ καὶ κινεῖ τεταγμένως, ποιοῦντος λόγον ἐπέχων πρὸς τὸ ποιούμενον. Die Alten setzten also ganz im Gegensatze zu uns in die rhythmische Seite der Musik eine höhere Bedeutung als in die tonische, sowohl in der Vocal- wie in der Instrumentalmusik. In der That muss bei den Alten die Macht der Töne durch die klarste rhythmische Bestimmtheit gleichsam gezügelt gewesen sein, sonst können wir uns nicht vorstellig machen, dass es dem griechischen Publicum möglich war, dem Gedankengange des Textes nachzukommen, der namentlich bei pindarischen und äschyleischen Chorliedern auch schon ohne die hinzukommenden Töne oft nur mit Schwierigkeiten zu verfolgen ist.

Mit der grösseren Bedeutung, welche den Neueren gegenüber die rhythmische Seite der musischen Kunst bei den Alten hat, harmonirt die höhere Ausbildung des rhythmischen Sinnes

*) Es ist dies eine wirkliche Prosa; wenn man es eine rhythmische Prosa nennt, so verliert in diesem Zusammenhange das Wort rhythmisch seine Bedeutung, bei der es immer auf die τάξις χρόνων, d. i. die Zerlegung der Zeit in bestimmte für unsere αἴσθησις wahrnehmbare Zeitabschnitte ankommt. Ohne diese kann es keinen Rhythmus geben. Die Prosa des Sophron ist in keinem anderen Sinne eine rhythmische als die Sprache der Rhetoren.

bei demjenigen Theile des antiken Publicums, welcher mit der eigentlichen Doctrin der Rhythmen durchaus nicht vertraut war. Was Cicero *de orat.* 3 § 196 berichtet, haben wir keinen Grund als Uebertreibung anzusehen: *Quotus enim quisque est qui teneat artem numerorum ac modorum? At in hoc si paullum modo offensum est, ut aut contractione brevius fuerit aut productione longius, theatra tota reclamant.* § 198 *Verum ut in versu vulgus si est peccatum videt, sic si quid in nostra oratione claudicat, sentit. Sed poetae non ignoscit, nobis concedit.* Vgl. *orat.* § 137. So war es noch zur Zeit Cicero's mit der Strenge des rhythmischen Gefühles. Für die Zeit des klassischen Griechenthums, in der die musische Bildung die Sache fast jedes Freien war, haben wir für die meisten geradezu ein gewisses theoretisches Verständniss der Rhythmen vorauszusetzen. Strepsiades (Ran. 636 ff.) weiss zwar nicht, ὁποῖός ἐστι τῶν ῥυθμῶν κατ' ἐνόπλιον χὠποῖος αὖ κατὰ δάκτυλον, aber es zeigt sich aus dieser Stelle auch deutlich genug, wie sehr die Bekanntschaft mit Tact und Rhythmen im damaligen Athen zum guten Tone gehörte (um κομψὸς ἐν συνουσίᾳ zu sein). Wie viele unserer heutigen Opernbesucher vermögen Rechenschaft von der rhythmischen Composition der einzelnen Nummern zu geben?

Der **Rhythmus** im eigentlichen Sinne ist nur da möglich, wo eine Bewegung stattfindet; dies ist seine nächste und nothwendige Voraussetzung. Er findet aber bei einer Bewegung nur dann statt, wenn die von dieser Bewegung ausgefüllte Zeit sich dergestalt in wahrnehmbare Zeittheile zerlegt, dass in der Aufeinanderfolge dieser Zeittheile eine bestimmte Ordnung zu bemerken ist. Dieser Sinn für Ordnung ist dem menschlichen Geiste immanent; er sucht ihm Folge zu geben bei den von ihm geschaffenen Kunstwerken, deren wesentliche Existenz auf das Vorhandensein einer Bewegung basirt ist, nämlich bei den Werken der τέχνη μουσική. Die Idee des Schönen, welche durch die musische Kunst dargestellt wird, wird zunächst durch den den drei Künsten eigenthümlichen **Bewegungsstoff** dem ῥυθμιζόμενον des Aristoxenus) erreicht, in der Poesie durch die Worte der menschlichen Sprache, in der Musik durch die Töne, in der Orchestik durch die Bewegung des menschlichen Körpers; der Rhythmus ist erst ein zweites zu dem Bewegungsstoffe hinzukommendes formales Element, nämlich die in der Bewegung, als der allgemeinen Daseinsform der drei musischen Künste

gleichmässig zur Erscheinung kommende Ordnung, die zunächst etwas vom Wesen des Tones, des Wortes, der orchestischen Bewegung Unabhängiges ist. Wir haben schon S. 5 Gelegenheit gehabt, die drei musischen Künste als die das Schöne im Nacheinander der Zeitmomente darstellenden Künste oder schlechthin als die Künste der Bewegung und der Zeit zu definiren. Ihnen gegenüber stehen in einer zweiten Trias die drei bildenden Künste als die Künste des Raumes und der Ruhe, die die Idee des Schönen auf ein einziges Moment der Bewegung oder der Zeit fixiren. Auch hier sucht der menschliche Geist dem ihm inwohnenden Sinn für Ordnung Rechnung zu tragen, indem der Raum als die allgemeine Daseinsform dieser drei Künste in einer gleichmässigen Weise gegliedert wird. Diese formale Ordnung des Raumes nennen wir die Symmetrie. Sie beruht auf demselben Princip wie der Rhythmus, aber beide Arten der formalen Ordnung in der Kunst unterscheiden sich dadurch, dass die Symmetrie der bildenden Künste die formale Ordnung des unbewegten Raumes, der Rhythmus der musischen Künste die formale Ordnung in der durch eine Bewegung ausgefüllten Zeit ist. Nur im uneigentlichen Sinne ist das Wort Rhythmus aus den musischen Künsten auf die Plastik übertragen worden.*)

Oft zeigt sich auch ausserhalb der musischen Kunst bei einer in der Natur zur Erscheinung kommenden Bewegung eine bestimmte ordnungsmässige Zertheilung in bemerkbare Zeittheile. Dies ist im strengen eigentlichen Sinne ein Rhythmus zu nennen. Auch die Alten haben es als ῥυθμός bezeichnet. Aristoxenus hatte, wie er selber sagt, Rh. S. 5, 5, von diesen Arten rhythmischer Bewegung im ersten nicht mehr erhaltenen Buche seiner ῥυθμικὰ στοιχεῖα gehandelt. Der vollkommenste natürliche Rhythmus ist der Rhythmus unseres Athmungsprocesses. Aristides nennt in einer wahrscheinlich dem ersten Buche des Aristoxenus entlehnten Stelle den Rhythmus des Pulsschlages S. 27, 7 fin., vgl. S. 43. Cicero sagt *de orat.* 3 § 186 vom Rhythmus: *in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur, notare possumus, in amni praecipitante non possumus.* Hiermit gibt Cicero sowohl die aristoxenische wie unsere moderne Vorstellung vom Rhythmus: ist eine Bewegung in der Weise continuirlich, dass

*) Aristid. S. 26: ῥυθμὸς λέγεται ἐπὶ τῶν ἀκινήτων σωμάτων ὥς φαμεν εὔρυθμον ἀνδριάντα.

in ihr keine Abschnitte unterschieden werden können wie beim Rauschen des Stromes, so findet kein Rhythmus statt; beim Fallen der Tropfen können wir nicht blos Abschnitte in der Bewegung des Wassers, sondern auch eine Gleichmässigkeit der Abschnitte wahrnehmen, hier findet Rhythmus statt. Freilich ist ein solcher natürlicher Rhythmus, je vernehmbarer er ist, um so peinlicher für unser Gefühl, denn trotz der Gleichmässigkeit der Bewegungsabschnitte beleidigt die fortwährende Monotonie der Bewegung unser Ohr. Es sind dies nur rhythmische Abschnitte der untersten und elementarsten Ordnung, wir verlangen eine höhere gleichsam organische Gliederung, und eine solche gibt der Rhythmus der musischen Kunst.

Von den in der Natur zur Erscheinung kommenden Rhythmen hat Aristoxenus in dem uns verlorenen ersten Buche seiner rhythmischen Stoicheia gehandelt, wie er dies kürzlich am Anfange des zweiten Buches recapitulirt. Von hier an ist seine Schrift lediglich dem Rhythmus der musischen Kunst gewidmet (S. 5, 6: νῦν δὲ ἡμῖν περὶ αὐτοῦ λεκτέον τοῦ ἐν μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ), einerlei ob er sich in der Vocalmusik oder in der Instrumentalmusik oder in der recitirenden Poesie darstellt.

Die Gliederung des in der musischen Kunst zur Erscheinung kommenden Rhythmus zeigt sich im Gegensatze zum natürlichen Rhythmus darin, dass in demselben sich eine grössere Zahl von Bestandtheilen unterscheiden lässt. Diese Bestandtheile sind 1) die Tacttheile (genannt die schweren und leichten Tacttheile), 2) die Tacte, 3) die Reihen, 4) die Perioden. In der hier aufgeführten Ordnung ist immer der eine dem darauf folgenden subordinirt (er bildet ein Theil desselben). Es handelt sich nun vor allem darum, eine klare Einsicht dieser rhythmischen Zeitabschnitte zu gewinnen. Wir beginnen mit den umfassendsten, den Perioden und Reihen.

1. Perioden und Reihen.

Wenn auch in unseren Tagen eine allgemeine Vertrautheit mit der Musik viel seltener ist als im Alterthume, wo dieselbe etwas für die allgemeine Bildung Unerlässliches war, so darf doch wohl vorausgesetzt werden, dass die meisten Leser dieses Buches sich irgend eine Tanzmelodie vorstellig machen können. Sie werden wissen, dass fast durchgängig die einzelnen Theile eines

Tanzstückes aus je 16 Tacten bestehen, dass immer je 4 von diesen 16 Tacten einen leicht zu bemerkenden Abschnitt in der Melodie und im Rhythmus ergeben und dass wiederum je zwei solcher aus 4 Tacten bestehenden Gruppen einen noch deutlicher sich abscheidenden musikalischen Abschnitt einer höheren Ordnung (einen „Theil“ oder eine Strophe) bilden. Es lässt sich diese Gliederung durch folgendes Schema ausdrücken:

	Vordersatz				Nachsatz			
	1	2	3	4	5	6	7	8
Periode	— |	— |	— |	— |	— |	— |	— |	— ‖
	9	10	11	12	13	14	15	16
Periode	— |	— |	— |	— |	— |	— |	— |	— ‖
	Vordersatz				Nachsatz			

Wie es in diesem Schema angezeigt ist, werden die längeren Abschnitte von je 8 Tacten Perioden genannt; der immer sehr deutlich hervortretende Schluss eines solchen Abschnittes (Tact 8 und 16) heisst Perioden-Schluss. Weniger bestimmt tritt der Schluss des 4. und 12. Tactes hervor; die Melodie und der Rhythmus haben hier allerdings einen Abschnitt, aber die durch ihn bezeichneten Hälften der Periode sind keineswegs in der Weise ein selbstständiges Ganze wie die ganze Periode; es erfordert die erste Hälfte der Periode nothwendig noch das Hinzukommen der zweiten Hälfte, ehe dass wir den Eindruck eines befriedigenden Endes haben. Man nennt diese beiden Hälften der Periode ihren Vordersatz und ihren Nachsatz.

Nachweislich liegt nun auch den griechischen Melodieen vorwiegend dieselbe Gliederung der Melodie und des Rhythmus zu Grunde, wie wir sie hier an dem Beispiele des modernen Tanzes angedeutet haben. Es ist ein sehr auffälliges Zusammentreffen, dass die Technik der antiken Musik denselben melodischen und rhythmischen Abschnitt, der bei den neueren Musikern Periode heisst, ebenfalls mit dem Worte περίοδος bezeichnet, und dass ebenso dem periodischen Vorder- und Nachsatze bei den Alten die Wörter κῶλα, d. i. Glieder der Periode, entsprechen.

Die Strophen eines modernen Liedes zeigen nun im Allgemeinen die musikalisch-rhythmische Gliederung der Tanzmelodie, nur dass die Zahl der Perioden gewöhnlich grösser ist. Berücksichtigen wir den poetischen Text eines Liedes, so stellt sich der rhythmisch-musikalische Vordersatz und Nachsatz je als eine Zeile

des Gedichtes dar. Natürlich müssen wir uns hier solche Lieder denken, in denen die Tacte der Musik mit den metrischen Tacten des Worttextes übereinstimmen; freilich ist diese Art der Composition keineswegs die häufigste, doch ist sie immer noch zahlreich genug. Ein Beispiel ist:

Es war ein König in Thule	Vordersatz	Periode
gar treu bis an das Grab,	Nachsatz	
dem sterbend seine Buhle	Vordersatz	Periode
einen goldenen Becher gab.	Nachsatz	

ein anderes

Hier sind wir versammelt zu löblichem Thun,	Vordersatz	Periode
drum, Brüderchen, *ergo bibamus*	Nachsatz	
u. s. w.		

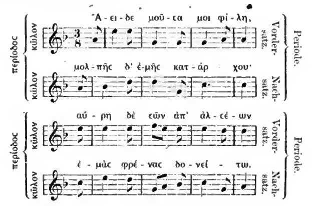
ein drittes

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,	Vordersatz	Periode
dass ich so traurig bin	Nachsatz	
u. s. w.		

ein viertes

Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd,	Vordersatz	Periode
In den Kampf für die Freiheit gezogen	Nachsatz	
u. s. w.		

Dem Leser wird wohl für das eine oder das andere dieser Gedichte wenigstens der Anfang der Melodie, soweit sie sich auf die hier herbeigezogenen Verse bezieht, bekannt sein. Dass diese Gliederung nach Perioden nun auch in der griechischen Metrik die vulgäre Form ist, möge man sich an dem Anfange des Liedes auf die Muse veranschaulichen:



Man sieht hier, dass die κῶλα der Alten genau dasselbe sind wie unsere periodischen Vorder- und Nachsätze, und dass die περίοδος der Alten mit der Periode der Neueren übereinkommt.

Gehen wir nun wieder auf den poetischen Text ein, so findet bei den Alten zwischen ihm und der Melodie in sofern ein innigerer Zusammenhang statt, als dort der Dichter und der Componist in einer und derselben Person vereinigt ist, während bei uns lyrische Musik und Poesie zwei selbstständige und von einander getrennte Künste sind und daher der Dichter sein Gedicht zunächst ohne Rücksicht auf die musikalische Composition für die Lectüre schreibt. Der innigere Zusammenhang zwischen poetischem Text und Melodie zeigt sich aber auch noch in folgendem Unterschiede der antiken von der modernen Form. Derjenige Theil des modernen Gedichtes, welcher in den vorliegenden Beispielen mit Rücksicht auf die musikalische Composition den Text eines periodischen Vordersatzes oder eines periodischen Nachsatzes bildet, wird von uns Vers genannt. Es ist dieser Ausdruck völlig berechtigt, denn Vers bedeutet nicht anderes als Zeile. In der antiken Poesie aber ist ein solcher periodischer Vorder- oder Nachsatz nur ein Halbvers, beide κῶλα zusammen bilden einen Vers *versus*, στίχος) und werden dem entsprechend in eine Zeile geschrieben:

Ἄειδε μοῦσα μοι φίλη, — μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου·
αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέων — ἐμὰς φρένας δονείτω.

Das Metrum

Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd,
in den Kampf für die Freiheit gezogen

ist auch bei den Griechen ausserordentlich häufig, doch fasst der griechische Dichter diese beiden anapästischen κῶλα zu einem einzigen στίχος zusammen:

Ἄγετ' ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι κοῦροι, — ποτὶ τὰν Ἄρεος κίνασιν.

Dem Metrum: „Es war ein König in Thule“ und „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten“ entspricht bis auf eine unwesentliche Verschiedenheit ein Metrum des antiken Komikers Eupolis

Ὦ καλλίστη πόλι πασῶν — ὅσας Κλέων ἐφορᾷ,
ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦ·— σθα, νῦν δὲ μᾶλλον ἔσει.

auch hier sind die beiden κῶλα, welche bei Goethe und Heine

zwei selbstständige Verse bilden, zu Einem στίχος oder *versus* zusammengezogen. Wir können dies kurz so aussprechen: die antike Weise, das Gedicht zu schreiben, kommt mit dem Periodenbau der Melodie überein, während die moderne Weise hierauf keine Rücksicht nimmt. Es kann dies deshalb nicht befremden, weil der antike Dichter zugleich Componist, der moderne Dichter aber bloss Dichter ist.

Der Name στίχος oder *versus* bezieht sich lediglich auf die Schreibung in Eine Zeile; er wird indess bei den alten Metrikern nicht häufig gebraucht. Auch der Name περίοδος zur Bezeichnung des antiken Verses ist selten (häufiger muss er bei den älteren Metrikern vorgekommen sein, vgl. S. 32). Der gewöhnliche Terminus bei Hephästion und den Metrikern überhaupt ist μέτρον, ein Ausdruck, der bei den alten Technikern nur sehr selten die allgemeine Bedeutung hat, in welcher wir das Wort Metrum als die rhythmische Form der Poesie im Gegensatze zur Prosa zu gebrauchen pflegen, sondern fast überall für στίχος, *versus*, περίοδος steht.

Die bei den Alten übliche Schreibung in Eine Zeile würde gegenüber der modernen Trennung in 2 Zeilen aber immer nur etwas sehr äusserliches sein, wenn nicht zugleich noch eine für die antike Metrik sehr wesentliche Eigenthümlichkeit hinzukäme. Soweit nämlich eine Periode sich erstreckt, von Anfang bis zu Ende, muss der Text eine sprachliche Continuität bilden: am Ende der Periode muss diese Continuität abgeschlossen sein und der Text der einen Periode gegenüber dem Texte der nachfolgenden Periode ein in sich selbstständiges sprachliches Ganze ausmachen. Es zeigt sich diese den griechischen Dichtern eigenthümliche Rücksichtnahme auf das sprachliche Rhythmizomenon in Folgendem: 1) Innerhalb der Periode ist bis auf einzelne hier nicht näher zu besprechende Ausnahmen, die für die verschiedenen Gattungen der Poesie verschieden sind, ein Hiatus zwischen zwei auf einander folgenden Worten nicht gestattet; am Ende der Periode (des Verses, des Metrons) ist jede Art des Hiatus in ihrem Rechte. 2) Im Inlaute der Periode wird für die einzelnen Silben genaue Einhaltung der Prosodie beobachtet; am Ende der Periode bleibt die Prosodie in sofern gleichgültig, als an Stelle einer schliessenden Länge willkürlich eine schliessende Kürze und umgekehrt an Stelle der schliessenden Kürze eine Länge gebraucht

werden kann. Die Alten nennen deshalb die Schlusssilbe des Metrons eine cυλλαβὴ ἀδιάφοροc und stellen den Satz auf: παντὸc μέτρου ἀδιάφορόc ἐcτιν ἡ τελευταία cυλλαβὴ ὥcτε δύναcθαι εἶναι αὐτὴν καὶ βραχεῖαν καὶ μακράν, Heph. p. 16. 3) Wir sahen oben, dass das Ende der Strophe in den meisten Gattungen der Poesie zugleich das Ende eines Satzes ist. Man wird bemerken, dass in der modernen Poesie auch das Ende einer Periode meist mit einem Satzende oder wenigstens einer Interpunction zusammenfällt. Bei den Griechen ist dies nicht der Fall. Dagegen herrscht hier das streng beobachtete Gesetz, dass das Ende der Periode (des Verses oder Metrons) mit einem Wortende zusammenfallen muss. Die alten Techniker drücken dies so aus: πᾶν μέτρον εἰc τελέιαν περατοῦται cυλλαβήν, Heph. p. 16. Der Ausgang auf ein volles Wort ist für jeden Vers, er mag eine Beschaffenheit haben welche er will, durchaus nothwendig. Für einzelne Verse, besonders für solche, welche zu den ältesten und vulgärsten metrischen Formen gehören, findet auch in der Mitte der Periode, da wo sich die beiden κῶλα aneinander schliessen, ein Wortende statt. Man nennt ein solches Wortende die Cäsur. Aber es ist dies keineswegs bei allen Versen der Fall und wird gerade bei den kunstreicheren Metren der höheren Lyrik gewöhnlich unberücksichtigt gelassen. Schon die oben herbeigezogenen griechischen Verse geben ein Beispiel hierfür:

Ὦ καλλίcτη πόλι παcῶν — ὅcαc Κλέων ἐφορᾷ,
ὡc εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦ—cθα, νῦν δέ μᾶλλον ἔcει,

denn hier sind die beiden κῶλα des zweiten Verses nicht durch eine τελεία λέξιc oder durch ein Wortende von einander getrennt, es findet vielmehr in der Grenze derselben eine Wortbrechung statt. Dies kommt in der griechischen Lyrik nun ausserordentlich häufig vor. In unserer modernen Poesie, wenn anders die Form derselben eine wirklich nationale (keine Nachbildung griechischer Formen) ist, ist ein Wortende am Ende jedes Kolons etwas ganz Unerlässliches; die z. B. bei Pindar durchaus gewöhnliche Zulassung der Wortbrechung in der Grenze der zu einer Periode gehörenden Kola würde in unserer modernen Lyrik als etwas durchaus Unnatürliches erscheinen.

Wir haben in dem Bisherigen nur Eine Art der Periodenbildung beschrieben, nämlich diejenige, in welcher die Periode

aus 2 κῶλα, die dem Vorder- und Nachsatze der modernen Musik entsprechen, bestehen. Dies ist die vulgärste Form, wie auch die alten Techniker bemerken. (Das Nähere hierüber später.) In der modernen Musik enthält jedes Kolon gewöhnlich 4 Tacte, und wenn der Dichter nur drei Tacte durch Worte ausgedrückt hat, so macht daraus der Componist meist ein Kolon von 4 Tacten, indem er eine Pause vom Umfange eines Tactes hinzufügt:

Es | war ein | König in | Thu|le gar | treu bis | an das | Grab | —
Ich | weiss nicht was | soll es be|deu ten, dass | ich so | traurig | bin | —

Die ganze Periode hat also acht Tacte. Die musische Kunst der Alten stimmt darin mit der modernen überein, dass auch in ihr die acht-tactigen Perioden (Verse, Metra) die häufigsten sind. Man nennt diese Metra τετράμετρα. — Der Schluss der antiken Periode ist dem sprachlichen Ausdrucke nach gewöhnlich unvollständig oder katalektisch, wie in den oben angeführten Perioden aus dem Liede auf die Muse:
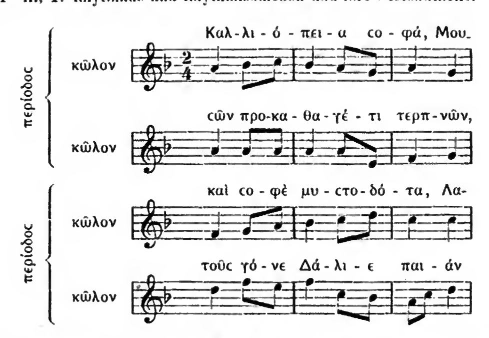
Ἄ|ειδε | μοῦϲα | μοι φί|λη,   μολ|πῆϲ δ' ἐ|μῆϲ κατ|άρ|χου,

denn jeder inlautende Tact besteht aus 2 Silben, im Schlusse aber finden wir den vorletzten Tact nur durch eine einzige Silbe „αρ" ausgedrückt, gerade wie in den Perioden:

Wohl | auf, Kame|raden, aufs | Pferd, aufs | Pferd, in den Kampf für die | Freiheit ge zo gen
Hier | sind wir ver|sammelt zu | löblichem | Thun, drum, | Brüderchen, | *ergo bi|ba|mus*

Die griechische Compositionsmanier steht also in soweit mit der modernen im vollsten Einklange. Nicht selten kommt bei uns Modernen eine solche Katalexis auch am Ende des ersten Kolon einer Periode vor, vgl. „Es war ein König in Thule", „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten". Es ist anzunehmen, dass dies bei griechischen Versen wie Ὦ καλλίϲτη πόλι παϲῶν ebenso war, obwohl wir keine Mittel haben, dies aus den alten Melodieen nachzuweisen.

Ausser den Perioden von 2 viertactigen Kola (Tetrapodieen) sind nun aber bei den Alten auch Perioden von 2 dreitactigen Kola eine sehr geläufige Form. Der älteste griechische Vers, der dactylische Hexameter, zeigt diese Art der Gliederung:
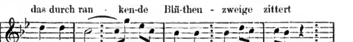


Dies sind zwei dactylische Hexameter, die wir der leichteren Uebersicht des musikalischen Rhythmus wegen nach den Kola gesondert haben. Sie mögen zugleich als fernerer Beleg für die oben gemachte Bemerkung gelten, dass am Ende eines inlautenden Kolons der Periode bei den Griechen keineswegs der Eintritt eines Wortendes oder einer τελεία λέξιc erforderlich ist, denn sowohl bei Μου-cῶν wie bei Λα-τοῦc finden wir eine Wortbrechung. Was nun den Rhythmus der Perioden aus dreitactigen Kola anbetrifft, so zeigt das vorliegende Beispiel, dass derselbe nicht minder fasslich, klar und bestimmt ist als der bei Perioden aus viertactigen Kola. Es verräth eine gewisse Armuth und Starrheit unserer modernen rhythmischen Formen, dass solche Bildungen aus dreitactigen Vorder- und Nachsätzen bei uns sehr selten sind.

Sehr ungewöhnlich auch sind bei uns Kola aus 5 oder 6 Tacten, Pentapodieen und Hexapodieen. Beispiele der Pentapodie sind die beiden nach derselben Melodie gesungenen Schlussverse des interessanten schwäbischen Volksliedes: „Da gang i ans Brünnele“*)



*) Die ganze Melodie der Strophe beschränkt sich nur auf 2 Kola, ein tetrapodisches und pentapodisches, wovon jedes ohne Aenderung repetirt wird. Unrichtig ist die Melodie in den Ausgaben umgestaltet, in welchen zuerst zwei verschiedene Tetrapodieen auf einander folgen und sodann die Pentapodie dadurch in eine Tetrapodie verwan-

Als Beispiel einer Hexapodie oder eines Trimeters führe ich den dritten Vers der Beethovenschen Composition der Adelaide an: der poetische Text ist hier zwar eine Pentapodie, aber der Componist hat dieselbe in der Melodie zu einer Hexapodie oder wenn wir wollen einem Trimeter ausgedehnt (ein Trimeter von drei $^4/_4$ Tacten, oder wenn wir den zusammengesetzten $^4/_4$ Tact in die einfachen $^2/_4$ Tacte zerlegen wollen, eine Hexapodie von sechs $^2/_4$ Tacten)



Bei den Griechen sind nun auch die Hexapodieen (Trimeter) und Pentapodieen ausserordentlich zahlreich. Ihr ältester und häufigster iambischer Vers ist eine Hexapodie oder ein Trimeter, und in der weiteren Ausbildung der Lyrik begegnen uns auch die Pentapodieen häufig genug. Betrachtet man die vorliegenden aus unserer modernen Musik angeführten κῶλα von 5 und 6 Tacten, so stellt sich sofort ein Unterschied von den zuvor angeführten Perioden heraus. Dort enthielt die Periode einen Vorder- und einen Nachsatz von je 4 Tacten, hier aber bilden sowohl die 5 wie die 6 Tacte eine in sich abgeschlossene Periode, welche nicht in einen Vorder- und Nachsatz zerfällt, sondern aus einem einzigen κῶλον besteht: ein einziges Kolon macht für sich allein eine Periode aus. Es beruht dies in dem grösseren Tactumfange dieser Kola, denn in 5 oder 6 Tacten kann sich eher ein selbstständiger musikalischer Gedanke aussprechen als in bloss 4 Tacten. Gerade so ist dies nun auch bei den Alten. Mit sehr wenig Ausnahmen bildet die antike Hexapodie (Trimeter) und ebenso auch die Pentapodie eine in sich abgeschlossene monokolische Periode (einen monokolischen Stichos oder ein monokolisches Metron) d. h. sie verbindet sich nicht, wie dies bei der Tetrapodie der Fall war, mit einem zweiten Kolon zu einem längeren Verse, sondern nach dem fünften oder sechsten Tacte schon tritt das charakteristische Zeichen des periodischen Schlusses, d. i. die Zulässigkeit

---

delt ist, dass der erste ganze Tact derselben zu einem Auftacte geworden ist. Der schwäbische Volksgesang kennt diese Aenderungen nicht. Sogar den durchaus charakteristischen Schluss in der Durterz haben die meisten Ausgaben verwischt.

des Hiatus, der τελευταία συλλαβὴ ἀδιάφορος und die Nothwendigkeit der schliessenden τελεία λέξις ein.

Wir haben hiermit zwei verschiedene Arten von Perioden, Metren oder Versen kennen gelernt, die dikolischen aus 2 Tetrapodieen oder 2 Tripodieen (Tetrameter, Hexameter) und die monokolischen aus einer einzigen Hexapodie (Trimeter) oder einer einzigen Pentapodie. Es kann nun aber auch vorkommen, sowohl bei den Alten wie bei den Modernen, dass selbst die Tetrapodie oder Tripodie nicht mit einer zweiten Tetrapodie oder Tripodie zu einer zusammengesetzten Periode zusammentritt, sondern für sich alleingleich der Pentapodie und Hexapodie eine selbstständige Periode bildet. Am häufigsten kommt dies am Schlusse einer Strophe vor. Ein Beispiel dieser Art ist der Schluss des Liedes auf die Muse, in welchem auf die S. 489 und 494 angeführten Tetrameter folgendes tetrapodische Kolon folgt:
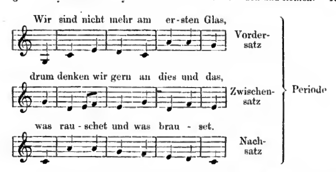
εὐ - με - νεῖς πάρ - ε - στέ μοι.

Dies sind Halbverse oder *hemistichia*, welche die Bedeutung einer vollständigen Periode haben. Nach den Metrikern kommt ihnen zwar der Name μέτρον, aber nicht der Name στίχος zu: sie heissen κῶλον schlechthin. Wollen wir daher dem alten Sprachgebrauche folgen, so dürfen wir dieselben nicht mehr Verse nennen und müssen folgende Nomenclatur einhalten:

Ein μέτρον oder eine περίοδος, welche aus 2 (tetrapodischen oder tripodischen) κῶλα zusammengesetzt ist, und ebenso auch ein unzusammengesetztes μέτρον von dem Umfange einer Pentapodie oder Hexapodie heisst Vers, *versus* oder στίχος;

ein unzusammengesetztes μέτρον von kleinerem Umfange, welches gewöhnlich den Halbvers eines zusammengesetzten Metrons bildet, heisst κῶλον, nicht στίχος oder Vers.

Haben wir nunmehr ausser den aus einem Vorder- und Nachsatze bestehenden Perioden auch unzusammengesetzte oder monokolische Perioden oder Metra kennen gelernt, so muss hier nun auch noch kürzlich von solchen Perioden die Rede sein, welche über den Umfang von 2 κῶλα hinausgehen. Auch hier wollen wir von der Analogie des modernen Liedes ausgehen. Die Melodie des folgenden Uhlandschen Liedes wird wohl den Meisten bekannt sein.



Die beiden ersten dieser drei Kola bilden in ihrer Melodie keine abschliessende Periode. Dagegen würde sich eine abgeschlossene Periode ergeben, wenn man das erste und dritte Kolon mit Hinweglassung des zweiten Kolon mit einander vereinigen würde: das eine würde dann der Vordersatz, das andere der Nachsatz der Periode sein. Statt dessen ist aber die Periode noch durch ein in der Mitte stehendes Kolon erweitert worden, welches wir den periodischen Zwischen- oder Mittelsatz nennen können. Es lassen sich in analoger Weise nun noch grössere Perioden mit mehreren Mittelsätzen denken, nicht bloss περίοδοι τρίκωλοι, sondern auch τετράκωλοι, πεντάκωλοι, ja noch länger ausgeführte Perioden. Sie kommen auch bei den Alten vor. Beispiele einer solchen Melodiebildung ergibt das griechische Lied auf Helios. Wie der poetische Text einer dikolischen Periode, so bildet auch der Text einer erweiterten Periode eine sprachliche Continuität in der oben angegebenen Bedeutung. Fast alle längeren Perioden bestehen aus tetrapodischen Reihen, man kann sagen, es sind erweiterte Tetrameter, in der Weise gebildet, dass das erste Kolon des Tetrameters mehrmals wiederholt ist. Eine solche Bildung heisst nicht mehr στίχος oder Vers, „denn sie lässt sich nicht in Eine einzige Zeile schreiben“ (in den Handschriften bildet jedes Kolon eine Zeile), sie heisst aber nach der strengeren Terminologie des Hephästion auch nicht μέτρον, sondern vielmehr ὑπέρμετρον oder schlechthin περίοδος. G. Hermann hat hierfür den Namen System vorgeschlagen, doch wird man die antike Bezeichnungsweise festhalten müssen, wonach das Wort System der Ausdruck eines aus mehreren Perioden bestehenden strophischen oder astrophischen Ganzen ist und die in Rede stehende Bildung den völlig bezeichnenden Terminus *Hypermetron* hat. Es kann vor-

kommen, dass ein ὑπέρμετρον ein ganzes System im Sinne der Alten ausfüllt, oder mit anderen Worten, dass das ganze System oder die ganze Strophe eine einige Periode ist, z. B. in der horazischen Nachahmung einer alcäischen Ode, wo die Eintheilung in κῶλα wahrscheinlich folgende ist:

Miserarum est nec amori
dare ludum, neque dulci
mala vino lavere, aut examinari
metuentis patruae verbera linguae,

es kann aber auch vorkommen, dass das ὑπέρμετρον nur ein Theil eines Systemes oder einer Strophe ist, wie in der Strophe Ran. 1370, welche auf ein trochäisches ὑπέρμετρον τετράκωλον ausgeht, und wie es nicht selten in den Strophen bei Pindar der Fall ist.

Wir haben in dem Vorliegenden den Begriff der Periode und ihrer Unterarten, des Metrons (Verses und Kolons) und des Hypermetrons auf dem Wege einer genetischen Entwickelung zu geben gesucht. Der Hiatus, die συλλαβὴ ἀδιάφορος und die τελεία λέξις im Auslaute des Metrons und Hypermetrons sind nur die äusseren Merkmale, derèn Grund in dem μέλος beruht. Gleich der Strophe lässt sich auch die Periode nur vom Gebiete des melischen Vortrags aus erklären; es sind dies zwei Principien der Rhythmik, welche nur aus der innigen Verbindung der musischen Künste unter einander verständlich werden. In der weiteren Geschichte der Kunst aber tritt auch für die Periode etwas Aehnliches ein wie bei der Strophe, dass nämlich für die eine oder andere Periodenart, z. B. für den dactylischen Hexameter des Epos, der melische Vortrag aufgegeben wird. Hier bilden die beiden Kola nicht mehr den musikalischen Vorder- und Nachsatz, aber die aus dem ursprünglichen melischen Vortrage entstandene metrische Form ist auch für den declamatorischen Vortrag beibehalten worden. Dasselbe kann auch bei den Hypermetra vorkommen: die vorher angeführten Ionici des Horaz sind keine melischen mehr, sie sind für die Lectüre bestimmt, aber die Ionici des alcäischen Originales, welches Horaz hier nachahmt, waren melisch, die alten Lyriker hatten mit dem poetischen Texte auch die Melodie componirt.

2. Tacte und Tacttheile.

Innerhalb des Kolons stehen als kleinere rhythmische Zeitabschnitte die Tacte, wofür die Alten den Namen πόδες, *pedes*, gebrauchen. Ein jeder πούς besteht in den bei weitem häufigsten Fällen aus mehreren Wortsilben oder mehreren Tönen; die rhythmische Einheit, welche dieselben unter sich bilden, wird dadurch für unser Gefühl bemerkbar gemacht, dass einer von diesen Tönen oder eine von diesen Silben vor den übrigen durch eine stärkere Intension des Tones oder der Stimme hervorgehoben wird.

Derjenige Theil des Tactes, auf welchen die stärkere Intension fällt, heisst in unserer modernen Musik der schwere oder der gute Tacttheil, der dieser Intension entbehrende Tacttheil heisst der leichte oder schlechte Tacttheil. Auch von den Alten wurden diese verschiedenen Tacttheile genau gesondert unter folgenden *Terminis technicis:*

	Tact πούς	
	schwerer Tacttheil	leichter Tacttheil
bei Aristoxenus	βάcιc ὁ κάτω χρόνοc, τὸ κάτω	ἄρcιc ὁ ἄνω χρόνοc, τὸ ἄνω
bei Aristides u. s. w.	θέcιc positio	ἄρcιc elevatio

In dem Namen ἄρcιc für den leichten Tacttheil stimmt Aristoxenus mit den Späteren überein, für den schweren Tacttheil wird von jenem βάcιc, von diesen θέcιc gesagt. Die Ausdrücke ὁ κάτω χρόνοc u. s. w. sind dem Aristoxenus eigenthümlich. Wir werden uns für die Folge der Ausdrücke θέcιc und ἄρcιc bedienen. Das gemeinsame Wort für leichten und schweren Tacttheil ist cημεῖα oder auch wohl χρόνοι oder μέρη ποδός.

Bei uns Modernen wird der schwere Tacttheil durch Niedertreten des Fusses oder durch Niederschlag der Hand bezeichnet, der leichte Tacttheil durch einen Aufschlag der Hand. Ganz ähnlich war auch bei den Alten ein entweder mit dem Fusse oder mit der Hand ausgeführtes Tactiren üblich. Dafür findet sich bei den Griechen der Ausdruck cημαcία, die sich bei den Römern findenden Ausdrücke *percussio*, *caedere*, *ferire*, *plaudere* sind vom

Tactschlagen entlehnt, eben daher auch der Ausdruck *ictus*, mit welchem wir heut zu Tage gewöhnlich die auf den schweren Tacttheil fallende stärkere Intension der Stimme oder, wie wir auch wohl sagen, den rhythmischen Accent zu bezeichnen gewohnt sind. Als ein mit der Hand tactirender ἡγεμών des Chores (vgl. Aristot. probl. 19, 22) stellt sich Horaz hin *carm.* 4, 6, 31 *Lesbium servate pedem meique pollicis ictum.* Vgl. *August. de mus.* 2, 12 *In plaudendo enim quia levatur aut ponitur manus, partem pedis sibi levatio vindicat, partem positio. Terent. Maur.* 2254 *Pollicis sonore vel plausu pedis discriminare qui docent artem solent. Quintil.* 9, 4, 51 *Pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis.* Vom Tacttreten berichtet ausserdem noch *Schol. Aeschin. c. Tim.* § 126 οἱ αὐληταὶ ... ὅταν αὐλῶϲι κατακρούουϲιν ἅμα τῷ ποδὶ... τὸν ῥυθμὸν τὸν αὐτὸν ϲυναποδιδόντεϲ, vgl. über das Tacttreten der Auleten Philostr. imag. 8, wo der alte Olympus in dieser Weise tactirt, sowie Cic. orat. 58, 198, Lucian. salt. 10; vom Tacttreten des Kitharoden Quintil. 1, 12, 3 *citharoedi ne pes quidem otiosus certam legem servat*, und im allgemeinen Mar. Vict. 2486 *pes vocatur quia in percussinone metrica pedis pulsus ponitur tolliturque*).*

Aus dieser antiken Praxis des Tactirens erklären sich auch die oben angegebenen Termini der Tacttheile. Cημεῖα bedeuten die für das richtige Tacthalten gegebenen Merkzeichen, ἄρϲιϲ und ebenso ἄνω χρόνοϲ u. s. w. ist die auf den leichten Tacttheil fallende Aufhebung der Hand oder des Fusses, θέϲιϲ und βάϲιϲ der auf den schweren Tacttheil fallende Auftritt des Fusses. Dass auf den schweren Tacttheil ein Niedertritt des Fusses oder ein Niederschlag der Hand kam, auf den leichten eine Emporhebung des Fusses oder der Hand, hatte wohl in der alten Orchestik seinen Grund: die Tanzenden setzten im schweren Tacttheile den Fuss zur Erde nieder und hoben ihn im leichten Tacttheile

*) Die Alten scheinen mehr als wir Modernen einen die Tacte durch den Ictus scharf markirten Vortrag geliebt zu haben; man fand es nicht anstössig, wenn der Tactirende die Ictussilben durch lautes Geräusch des Tacttretens, gleichsam mit klirrenden Sporen bemerklich machte, denn es wird berichtet, dass er sich, um vernehmlicher aufzustampfen, ein hölzernes ὑποπόδιον, genannt κρούπεζα, βάταλον, scabellum unter den rechten Fuss geschnallt habe. Schol. Aeschin. c. Tim. p. 126. Photius s. v. κρούπεζαι. Cic. pro Cael. § 65. Sueton. Calig. 54. Arnob. 2, 42. August. mus. 3, 1. Die Tactgliederung musste hierdurch freilich in sehr energischer Art zur Anschauung gebracht werden, so sehr auch den Tönen dadurch Eintrag geschah.

empor. Daher passt die Definition des Bacchius sowohl auf die Praxis des Tactirens wie auf die orchestische Bewegung S. 47 ἄρσιν ποίαν λέγομεν εἶναι; ὅταν μετέωρος ᾖ ὁ πούς ἡνίκα ἂν μέλλωμεν ἐμβαίνειν; θέσιν δὲ ποίαν; ὅταν κείμενος. Planud. V, 454 Walz: ἀπὸ τῶν χορευτῶν ... ἄρσις οὖν καὶ θέσις ἡ ἐν τῷ ἄρχεσθαι καὶ λήγειν τῶν χορευτῶν ὁρμὴ λέγεται. Dasselbe besagt Aristides S. 27 ἄρσις μὲν οὖν ἐστι φορὰ μέρους σώματος ἐπὶ τὸ ἄνω, θέσις δὲ ἐπὶ τὸ κάτω ταὐτοῦ μέρους. Auch die Bezeichnung des Tactes durch das Wort πούς verdankt der Orchestik ihren Ursprung.

In unserer modernen Musik folgen gleiche Tacte aufeinander. Wir haben uns daran gewöhnt, Tactgleichheit als etwas für den Begriff des Tactes durchaus Nothwendiges anzusehen. Von diesem modernen Tactgefühle ausgehend, nahm auch Bentley für die antiken Metra Gleichheit der aufeinander folgenden Tacte an. G. Hermann in der Einleitung seiner Metrik statuirt die Tactgleichheit als ein für den Rhythmus nothwendiges Moment, obwohl diese Tactgleichheit zu denjenigen Kategorieen seiner Einleitung gehört, die, wie Hegel bemerkt, in der Ausführung der Metrik nie wieder zur Sprache kommen. Voss, Apel, Böckh unternehmen jeder in seiner Weise eine sehr energische Durchführung der Tactgleichheit für die einzelnen Metra der Alten. Es ist auffallend, dass nicht ein einziges Fragment des Aristoxenus oder der sonstigen rhythmischen Litteratur den Satz der Tactgleichheit ausspricht. Wir müssen in anderen Quellen den Aufschluss darüber suchen. Es stehen uns die Aussagen zweier der gebildetsten Römer, des Cicero und Quintilian, zu Gebote, die zwar weder Rhythmiker noch Metriker sind, aber als Schriftsteller über den Rhythmus der rhetorischen Prosa als sehr werthvolle mittelbare Quellen der Rhythmik und Metrik gelten müssen. Cicero sagt *de orat.* 3 § 185: *Numerosum est in omnibus sonis atque vocibus, quod habet quasdam impressiones et quod metiri possumus intervallis aequalibus.* § 186: *Numerus autem in continuatione nullus est; distinctio et aequalium et saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit, quem in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur, notare possumus, in amni praecipitante non possumus.* Durch „*in omnibus sonis atque vocibus*" sind alle Arten der Instrumental- und Vocalmusik, so wie auch die declamatorische Poesie bezeichnet. Zum Rhythmus dieser Arten der musischen Kunst gehört also zweierlei: 1) es müssen *quae-*

dam impressiones vorhanden sein. Dies sind gewisse bemerkbare Einschnitte in der Continuität der Töne und Worte, durch welche eine Zerlegung der von diesen Tönen und Worten ausgefüllten Zeit in *intervalla* hervorgebracht wird, ähnlich wie durch die *cadentes guttae* der zweiten Stelle; die Bewegung wird hierdurch eine discrete im Gegensatz zu einer solchen Bewegung, bei welcher wir ähnlich wie bei dem continuirlichen Rauschen des Stromes (*amnis praecipitans*) keine Abschnitte vernehmen können. 2) Die durch die *impressiones* hervorgebrachten *intervalla* innerhalb der Töne und Worte sind *aequalia* („*metiri possumus intervallis aequalibus*"). Cicero sagt nicht, welche Art der rhythmischen Abschnitte unter diesen *intervalla* zu verstehen sei. Wir ersehen aber aus seinen Worten, dass es diejenigen Abschnitte sind, nach welchen der Rhythmus gemessen wird, und hieraus geht wohl mit Sicherheit hervor, dass er nicht den Zeitabschnitt des Systemes, auch nicht der Periode und auch nicht des Kolons gemeint hat, sondern diejenigen rhythmischen Abschnitte, welche πόδες oder *pedes* heissen. Es wird dies noch deutlicher aus den folgenden Worten: *recte hoc genus numerorum, dummodo ne continuum sit, in orationis laude ponetur*, d. i. „Intervalle dieser Art sind auch in der rhetorischen Prosa zu loben, nur dürfen sie nicht continuirlich auf einander folgen." Das lässt keinen Zweifel, dass Cicero dabei an die *pedes* oder Tacte denkt. Der ersten Stelle des Cicero zufolge setzt also der Begriff des musikalischen und poetischen Rhythmus gleiche Zeitdauer und gleiches Maass der auf einander folgenden Tacte voraus. Die zweite Stelle Cicero's aber fügt noch etwas anderes hinzu: *distinctio (= impressiones) et aequalium et saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit*"; auch hier ist zwar zuerst die Tactgleichheit genannt, aber „oft findet auch Ungleichheit der auf einander folgenden Tacte statt". Eine durchgängige Tactgleichheit, welche von G. Hermann als Princip der antiken Rhythmik und Metrik aufgestellt, von anderen für die einzelnen Metra praktisch durchgeführt ist, müssen wir hiernach, wenn wir dem Berichte Cicero's Glauben schenken wollen, für die musischen Künste der Alten zurückweisen. Oder sollten wir die Worte Cicero's nicht richtig verstanden haben? Sollte *aequalium et saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit* nicht auf die Tacte, sondern auf die schweren und leichten Tacttheile, die Thesis und die

Arsis zu beziehen sein, so dass unter den *aequalia intervalla* die gleichen Tacttheile der dactylischen Tacte, unter den *varia intervalla* die ungleichen Tacttheile der trochäischen und päonischen Tacte zu verstehen seien? Dies anzunehmen verbietet die in demselben Zusammenhange vorkommende Stelle des vorausgehenden Paragraphen, die wir vorher angeführt, denn *numerosum est ... quod metiri possumus intervallis aequalibus* lässt sich schlechterdings nur auf die Tacte, nicht auf die Arsen und Thesen der Tacte beziehen.

Die Aussagen Cicero's werden durch Quintilian *instit.* 9, 4 § 46—55 bestätigt. Quintilian unterscheidet zwischen *pedes* als Abschnitten des Rhythmus und *metrici pedes;* die ersteren sind die Tacte schlechthin ohne Rücksicht auf irgend ein Rhythmizomenon, die letzteren sind die durch Silben ausgefüllten Tacte (die Tacte der Poesie oder der Metrik); der Spondeus und der Dactylus des dactylischen Hexameters sind zwei verschiedene *pedes metrici*, ebenso auch der Anapäst und der Dactylus des anapästischen Tetrameters; vom rhythmischen Gesichtspuncte aus ist diese verschiedene Silbenform gleichgültig, der Spondeus und Dactylus des Hexameters ist ein und derselbe dactylische πούς, ebenso der Spondeus und Dactylus des anapästischen Tetrameters ist ein und derselbe πούς ἀναπαιστικός. Mit Rücksicht auf diesen Unterschied sagt Quintilian § 48: *Rhythmo indifferens est, dactylusne ille priores habeat breves an sequentes; tempus enim solum metitur ut a sublatione ad positionem idem spatii sit.* § 50: *Rhythmis libera spatia*, *metris finita sunt* (es ist für den Rhythmus als solchen gleichgültig, wie die *spatia*, d. i. die Tacte durch Silben ausgefüllt werden, aber für das Metrum kommt es eben auf diese Ausfüllung des Tactes durch bestimmte Silben an); *et his certae clausulae* (das Metrum kann katalektisch sein), *illi quomodo coeperant currunt usque ad* μεταβολήν *i. e. transitum in aliud genus rhythmi* (die Rhythmen sind niemals katalektisch, denn auch der Schlusstact ist ein vollständiger Tact, auch wenn er dem Metrum nach, d. h. in seinem Ausdrucke durch das sprachliche Rhythmizomenon katalektisch ist). § 55: *Rhythmi ut dixi neque finem habent certum* (= *clausulam*, Katalexis) *nec ullam in textu varietatem, sed qua coeperunt sublatione ac positione, ad finem usque decurrunt, oratio non descendet ad crepitum digitorum.* Hat Cicero von den Tacten gesprochen, so geht Quintilian, wie wir sehen, auf die Tacttheile ein, d. h. den schweren

Tacttheil, θέϲιϲ oder *positio*, und den leichten Tacttheil, ἄρϲιϲ oder *sublatio*. Dieselbe Arsis und Thesis, welche der erste Tact einer Composition hat, dieselbe Arsis und Thesis haben auch die folgenden Tacte: „*in textu*" ist keine *varietas*, auch der Schlusstact des Verses, welcher dem Metrum nach häufig als katalektischer oder unvollständiger Tact erscheint, ist dem Rhythmus nach derselbe Tact wie die vorausgehenden, er hat dieselbe Arsis und Thesis. Und zwar findet diese fortlaufende Tactgleichheit „*ad crepitum digitorum*" statt, nach dem Fingerschlag, der bei den Alten beliebten Weise des Tactirens. Gegen Ende des Mittelalters, dem die Anfänge unserer heutigen Tacttheorie angehören, bezeichnete man das, was die Alten πόδεϲ nannten, mit „*tactus*" wegen des auch damals üblichen *crepitus digitorum;* es ist dasselbe Wort, welches unsere heutige Terminologie in der germanisirten Form „Tact" beibehalten hat. Kürzer ist dies in den Worten des § 48 ausgedrückt: *tempus enim solum metitur* (*rhythmus*) *ut a sublatione ad positionem idem spatii sit:* es ist überall von dem Anfange der Arsis bis zum Anfange der Thesis dieselbe Zeitdauer, womit zugleich gesagt ist, dass auch *a positione ad sublationem*, d. i. vom Anfange der Thesis bis zum Anfange der Arsis jedesmal dieselbe Zeitdauer eingehalten wird. Es sind demnach die Arsen der auf einander folgenden Tacte einander gleich und ebenso sind auch die Thesen einander gleich, mithin findet auch Gleichheit der ganzen Tacte statt. Die *clausulae* der Verse machen in dieser Continuität der gleichen Tacte keinen Unterschied, sie gehen so weit, bis eine μεταβολή, eine andere Tactart, eintritt.

Also auch nach Quintilians Berichte ist Tactgleichheit die Grundform des antiken Rhythmus, aber auch nach ihm gibt es eine rhythmische Metabole, einen Tactwechsel, was Cicero durch *saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit* ausgedrückt hatte. Der Rhythmus ist eine τάξιϲ χρόνων, eine bestimmte Ordnung in den auf einander folgenden Abschnitten, in welche die Zeit durch das Rhythmizomenon zerfällt. Die nächste und einfachste Art der τάξιϲ χρόνων ist Gleichheit der Tacte. Aber auch bei einer Ungleichheit der Tacte kann eine τάξιϲ χρόνων bestehen. Wie überhaupt unsere heutige Rhythmik einen viel geringeren Formenreichthum als die antike hat, wie wir bereits früher bemerkt haben, so hält sie die Gleichheit der auf einander folgenden Tacte als die fast ausschliessliche rhythmische Form fest; die durch ungleiche Tacte herbeigeführte τάξιϲ χρόνων hat

sie so gut wie völlig aufgegeben. Die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts aber wandte die Tactungleichheit noch häufig an und einige der schönsten rhythmischen Choräle, welche jener Zeit angehören, sind auf das Princip des Tactwechsels gegründet. Wir müssen also sagen, dass Tactungleichheit zwar unserer heutigen Musikepoche, aber keineswegs der modernen Musik überhaupt fremd ist. Der von Cicero gebrauchte Ausdruck *et saepe variorum intervallorum percussio* zeigt, dass der antiken musischen Kunst die rhythmische μεταβολή sehr geläufig war. Selbstverständlich aber bestand auch in diesem Wechsel eine bestimmte Ordnung, denn sonst wäre kein ῥυθμός, keine τάξις χρόνων vorhanden gewesen. Wir können noch dies hinzufügen, dass die Tactgleichheit als die einfachste und zunächstliegende rhythmische Form auch historisch die früheste und ursprünglichste ist. Die kunstreichere, gleichsam raffinirtere Rhythmus-Form des Tactwechsels gehört erst den entwickelteren Epochen der Poesie und μουσική an, am häufigsten haben die Sologesänge der tragischen Bühne davon Gebrauch gemacht. Sie ist der Rhythmus, in welchem sich die Unbefriedigtheit, Unruhe und Leidenschaft darstellt; das ruhige ἦθος der Musik und Poesie spricht sich in der Form der Tactgleichheit aus. Ebenso verhält es sich auch mit den rhythmischen Chorälen, wenn dies auch aus den heutigen Texteswortem nicht mehr ersichtlich ist. Das Musterbeispiel einer solchen Melodie ist diejenige, wonach jetzt der Text: „Befiehl du deine Wege" gesungen wird. Sie ist als Originalcomposition ein fünfstimmiges weltliches Lied mit einem sehr bewegten erotischen Texte.

Die einzelnen πόδες müssen als rhythmische Abschnitte γνώριμοι τῇ αἰσθήσει sein, wie Aristoxenus S. 6 sagt. Da jeder πούς meist aus mehreren Tönen und Silben besteht, so werden dieselben als eine rhythmische Einheit dadurch für unser Gefühl bemerklich und fasslich gemacht, dass einer von diesen Tönen oder eine von diesen Silben vor den übrigen durch eine stärkere Intension des Tones oder der Stimme hervorgehoben wird. Es ist dies jedesmal der Anfang des schweren Tacttheiles oder der θέσις. Auf ihn fällt die *percussio* oder der *ictus*, d. i. der Tactschlag, durch welchen für die das Musikstück ausführenden Sänger und Instrumentalvirtuosen das genaue Festhalten des Rhythmus erleichtert wird. Aus diesem Grunde nennt man die mit stärkerer Intension hervorgehobene Silbe des Tactes die Ictus-Silbe. Es kann indess nicht immer der schwere Tacttheil durch eine

wirklich stärkere Intension des Tones hervorgehoben werden. Dies ist zwar möglich beim Gesange, bei der Kithara und den Auloi oder bei Saiten- und Blasinstrumenten, aber nicht möglich ist es in unserer Orgelmusik und in der antiken Hydraulik, da hier die Stärke des einzelnen Tones nicht in der Willkühr des Vortragenden steht. Hier kann der starke oder schwere Tacttheil nur durch eine significante Art der Harmonisirung vor dem leichten Tacttheile bemerkbar gemacht werden. Ueberhaupt kommt es für den Rhythmus nur darauf an, dass der einzelne Tact als solcher γνώριμος τῇ αἰσθήσει sei, und wenn hierfür auch die stärkere Intension das hauptsächlichste und einfachste Mittel ist, so kann dies in vielen Fällen doch auch durch die Melodieführung und Harmonisirung geschehen: — der Zuhörer folgt dann von selber dem Tacte, ohne dass der Vortragende nöthig hat, jedem stärkeren Tacttheile einen nachdrücklichen Ictus zu geben. Das Tactgefühl ist etwas uns Allen Immanentes: wir haben den Tact in uns selber und finden uns leicht zurecht, wenn uns auch nur leichte Andeutungen der Tactgrenzen oder der *impressiones*, wie sie Cicero nennt, gegeben werden.

Ictus der rhythmischen Reihe.

Nicht alle auf einander folgenden Tacte haben einen gleich starken Ictus. Jedes Kolon oder jede rhythmische Reihe hat auf Einem der zu ihr gehörenden Tacte den Hauptictus, die anderen haben schwächere Icten, die wieder unter sich verschieden sind. Wir können den Ictus des einzelnen Tactes dem Wortaccente, den Hauptictus des Kolons dem Satzaccente vergleichen, d. h. dem Accente desjenigen Wortes, dessen Accent seiner logischen Bedeutung wegen vor den übrigen Wortaccenten hervorgehoben wird. Wie der Wortaccent die Silben des einzelnen Wortes und der Satzaccent die Wörter des Satzes zu einer Einheit zusammenfasst, so ist es in der Rhythmik mit dem Ictus des einzelnen Tactes und mit dem Hauptictus der rhythmischen Reihe. Dies ist der Grund, weshalb Aristoxenus nicht bloss wie die Metriker den einzelnen Tact, sondern auch das ganze aus mehreren Einzeltacten bestehende Kolon mit dem Terminus technicus πούς bezeichnet. Der einzelne Tact heisst bei ihm πούς ἀσύνθετος, das Kolon πούς σύνθετος. Nach dieser Terminologie ist der iambische Trimeter ein einziger πούς σύνθετος, welcher in 6 πόδες ἀσύνθετοι zerfällt.

'Ρυθμός als rhythmisches Ganze. Die χρόνοι ποδικοί:

Spätere Rhythmiker gebrauchen an Stelle des Wortes πούς völlig gleichbedeutend damit das Wort ῥυθμός, und zwar ῥυθμὸς ἁπλοῦς für den Einzeltact oder den aristoxenischen πούς ἀσύνθετος, ῥυνθμὸς σύνθετος für den aristoxenischen πούς σύνθετος oder die rhythmische Reihe. Auch Dionysius von Halikarnass und Quintilian gebrauchen ῥυθμοί mit πόδες identisch. Dieser Gebrauch des Wortes ῥυθμός kommt bei Aristoxenus durchaus nicht vor. 'Ρυθμός ist nach ihm vielmehr das rhythmische Ganze oder die ganze rhythmische Composition, deren Theile die πόδες sind. Vgl. Aristox. frag. ap. Porphyr. p. 256 πάντες οἱ ῥυθμοὶ ἐκ ποδῶν τινων σύγκεινται S. 15, 29. Nennt Aristoxenus an dieser Stelle den τροχαῖος einen ῥυθμός, so ist dies nicht der einzelne trochäische Tact (denn dies ist ein πούς τροχαῖος) sondern der ganze im trochäischen Tacte gehaltene ῥυθμός.

Wir haben hieraus eine bei Psellus § 8 (S. 19) erhaltene Stelle des Aristoxenus zu schliessen: ποδικὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ὁ κατέχων σημείου ποδικοῦ μέγεθος, οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως, ἢ ὅλου ποδός ... καί ἐστι ῥυθμὸς ὥσπερ εἴρηται σύστημά τι συγκείμενον ἐκ τῶν ποδικῶν χρόνων ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως, ὁ δὲ ὅλου ποδός. Wir müssen hierbei festhalten, dass nach aristoxenischer Terminologie der πούς sowohl den Einzeltact wie die rhythmische Reihe oder das Kolon bezeichnet und dass nach ihm sowohl die Abschnitte des Einzeltactes wie die der ganzen rhythmischen Reihe σημεῖα heissen; βάσις ist der dem Aristoxenus eigenthümliche Ausdruck für die θέσις der Späteren oder den schweren Tacttheil. Wie unsere Stelle besagt, ist ῥυθμός oder die nach einer bestimmten Ordnung zerfällte Zeit dasjenige, was aus ὅλοι πόδες, d. i. Einzeltacten und rhythmischen Reihen, und aus σημεῖα, d. h. den leichten und schweren Tacttheilen besteht. Reihen, Einzeltacte und Tacttheile heissen mit gemeinsamem Namen χρόνοι ποδικοί. Warum werden nur diese Abschnitte des Rhythmus und nicht auch die grösseren rhythmischen Abschnitte, die περίοδοι zu den χρόνοι ποδικοί gerechnet? Der Grund beruht darin, dass nur die Tacttheile, Tacte und Kola oder Reihen durch das was wir Icten oder rhythmische Accente nennen, zu einem rhythmischen Systeme geordnet und gegliedert sind. Weiter als auf die Reihen bezieht sich die Unterordnung des Rhythmizomenon unter die rhythmischen Accente nicht. Die

zu einer Periode vereinigten Reihen stehen sich in Beziehung auf ihre Hauptictus völlig coordinirt, keine von ihnen ist der anderen dadurch subordinirt, dass etwa der Ictus der einen durch stärkere Intension vor dem der anderen prävalire. Was die Reihen zu einer Periode oder einem μέτρον oder Verse vereinigt, ist das tonische Element der Musik, die Melodie, wogegen die Vereinigung der Tacte zur Reihe in der Subordination unter einen gemeinsamen Hauptictus beruht. Freilich ist auch für die Reihe oder das Kolon die melodische Einheit oder der durch die Melodie gebildete Abschnitt in Anschlag zu bringen, denn es hängt von der Melodie ab, über wie viele Tacte sich die rhythmische Reihe erstreckt oder wie viel Tacte einem gemeinsamen Hauptaccente unterworfen werden. Wir können daher sagen:

> Von den μέρη des ῥυθμός resultirt der Begriff der περίοδος lediglich aus der Melodie, der Begriff des κῶλον oder des πούς σύνθετος und des πούς ἀσύνθετος und der σημεῖα ποδός dagegen aus der Gliederung des rhythmischen Ictus, jedoch so, dass das κῶλον oder der πούς σύνθετος zugleich durch einen Abschnitt der Melodie bestimmt wird. Nur die auf der Gliederung des rhythmischen Ictus beruhenden Abschnitte der durch die ganze rhythmische Composition ausgefüllten Zeit oder μέρη ῥυθμοῦ heissen χρόνοι ποδικοί.

Mit den bei Psellus § 8 und bei Porphyrius erhaltenen Stellen des Aristoxenus könnten folgende Worte desselben in Widerspruch zu stehen scheinen: Ὧι δὲ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει πούς ἐστιν εἷς ἢ πλείους ἑνός S. 9, 18. Aber σημαινόμεθα ist der technische Ausdruck für „Tactiren“ und die ganze Stelle folgendermassen zu übersetzen: „Dasjenige, wonach wir den ῥυθμός (das rhythmische Ganze) tactiren und für die Anschauung fasslich machen, ist entweder Ein Tact oder mehrere Tacte. Wir tactiren den Rhythmus mit Einem Tacte, so lange kein Tactwechsel in demselben vorkommt; — wir tactiren ihn mit mehr als Einem Tacte, wenn eine rhythmische „μεταβολή“ statt findet (z. B. in einer aus Dochmien bestehenden rhythmischen Composition, in welcher $\frac{3}{8}$- und $\frac{5}{8}$-Tacte mit einander verbunden sind). Vgl. H. Weil Jahrb. f. class. Phil. 1865. S. 632.

§ 43.

Das Rhythmizomenon und seine Bestandtheile.

In der musischen Kunst ist der Rhythmus keineswegs mit dem ihm zu Grunde liegenden Bewegungsstoffe der Töne und Körperbewegungen gegeben, wir haben den Rhythmus vielmehr in uns als rhymischen Sinn oder rhythmisches Gefühl; es ist die freie That des menschlichen Geistes, diese ihm immanente rhythmische Ordnung dem Bewegungsstoffe der musischen Künste aufzuprägen. Aristoxenus, der Schüler des Aristoteles, legt hierbei den aristotelischen Satz von dem εἶδος und der ὕλη, der Form und der Materie zu Grunde. S. 5 ff. Er scheidet zwischen einem dem εἶδος entsprechenden „ῥυθμός“ und einem der ὕλη entsprechenden materiellen Träger des Rhythmus, welchen er „ῥυθμιζόμενον“ nennt. Der Trias der musischen Künste gemäss ist das ῥυθμιζόμενον ein dreifaches, in der Musik die Töne, in der Poesie die Silben, Worte und Sätze, in der Orchestik die einzelnen Bewegungsmomente des Körpers, genannt σημεῖα und σχήματα. Nachdem Aristoxenus im Anfange des zweiten Buches kürzlich auf die ausserhalb der musischen Kunst vorkommenden Arten des Rhythmus, die er im ersten Buche behandelt hat, zurückgewiesen und nunmehr „περὶ αὐτοῦ τοῦ ἐν μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ“ reden will, beginnt er S. 5, 8: „Dass sich der Rhythmus auf die Zeitgrössen und deren αἴσθησις bezieht, ist zwar schon in dem Vorausgehenden gesagt, muss aber wiederum auch hier gesagt werden, denn es ist dies das Fundament der rhythmischen Wissenschaft.“ Auch über ῥυθμός und ῥυθμιζόμενον muss er im ersten Buche bereits die allgemeinen Bestimmungen gegeben haben. Es folgen hier nun folgende 4 Sätze, die sich auf die Analogie zwischen Rhythmus und Gestalt und zwischen Rhythmizomenon und gestalteter Materie (σχῆμα und σχηματιζόμενον) beziehen. Wir lassen unsere Quelle der Rhythmik mit ihren eignen Worten reden.

1. Dasselbe Rhythmizomenon d. i. dieselben Worte oder dieselben Töne sind verschiedener rhythmischer Formen fähig.

„Wie die Materie (σῶμα) verschiedene Formen annimmt, wenn alle oder auch nur einzelne Theile derselben auf verschiedene Weise geordnet werden, so kann auch ein und dieselbe als

Rhythmizomenon dienende Gruppe von sprachlichen Lauten oder von Tönen verschiedene rhythmische Formen annehmen, jedoch nicht vermöge der eignen Natur des Rhythmizomenon, sondern kraft des formenden Rhythmus. So stellen sich, wenn man dieselbe Lexis, d. h. die nämliche Silbengruppe, in verschiedene Zeitabschnitte zerlegt, Verschiedenheiten heraus, welche im Rhythmus selber liegen.“ [Z. B. die Silbengruppe ἔθανες ἀπελύθης kann auf folgende Weise in Zeitabschnitte zerlegt werden:

⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ἔθανες | ἀπελύ θης trochäische Penthemimeres
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ – ἔ θανες ἀπ ελύθης iambische Penthemimeres
⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ –́ ἔθα νες ἀπελύ θης anapästische Dipodie
⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ἔ θανες ἀπελύ θης Dochmius.

Diese vierte rhythmische Form hat ihr Sophokles Antig. 1268 gegeben. Ein anderes Beispiel. Die Lexis

αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής

kann der Ausdruck von sechs vierzeitigen Tacten sein, aber auch der Ausdruck von sechs dreizeitigen (sog. kyklischen) Tacten. Dem Berichte des Dionysius *de comp.* 20 zufolge wird sie von den Rhapsoden in dieser zweiten rhythmischen Form vorgetragen.] — „Ebenso wie mit den Silben verhält es sich auch mit den Tönen der Instrumente.“ [Als Beispiel diene die Stelle des Anonym. II *de mus.* § 100 und § 97, wo eine sechsfache Gruppe von je vier Instrumentaltönen einmal einen vierzeitigen Tact (τετράσημος), sodann mit Veränderung des Ictus und der Zeitdauer einen sechszeitigen Tact (ἄλλως· ἑξάσημος) bildet.] „In allen diesen Fällen beruhen aber die verschiedenen rhythmischen Formen desselben Rhythmizomenon nicht in der Natur der Sprachsilben und der Töne selber, sondern sie empfangen diese Form durch etwas, dem sie an sich fremd sind, nämlich durch den formenden Rhythmus.“

Wir haben diesen aristoxenischen Satz zu dem unsrigen zu machen: An sich haben weder die Töne, noch die Sprache mit dem Rhythmus etwas zu thun, sie sind an sich nur des Rhythmus fähig; der Rhythmus wird beiden erst durch den schaffenden Künstler gegeben und es beruht in seinem freien Willen, wie er beides dem Rhythmus unterordnen oder mit anderen Worten, in welcher Weise er es zum Ausdruck des Rhythmus machen will. Die Silben und Wörter der Sprache haben an sich eine bestimmte Zeitdauer, sie haben auch bestimmte Accente, durch welche einzelne

Gruppen von Silben zu bestimmten Zeitabschnitten sich vereinigen, aber dadurch ist noch kein Rhythmus gegeben.

2. Rhythmus und Rhythmizomenon nicht identisch.

„Gehen wir nun weiter auf die Analogie ein, welche zwischen dem Rhythmizomenon und der gestalteten Materie einerseits, und zwischen dem Rhythmus und der Gestalt andererseits besteht, so müssen wir sagen: die Materie, in deren Wesen es liegt, sich gestalten zu lassen, ist niemals mit der Gestalt oder Form dasselbe, sondern es ist die Form eine bestimmte Anordnung der Theile der Materie. Ebenso ist auch der Rhythmus mit dem Rhythmizomenon niemals identisch, sondern er ist dasjenige, welches das Rhythmizomenon in irgend einer Weise anordnet und ihm in Beziehung auf die Zeitabschnitte diese oder jene Form gibt."

Hiermit ist eine vollständige Abstraction des Rhythmus vollzogen. — Vom platonischen Standpunkte aus hätte Aristoxenus nun sagen müssen: der Rhythmus ist eine ewige Idee, vom Anbeginn an dem Geiste immanent (zunächst des Demiurgen; — aus seinem Geiste dann auch dem menschlichen Geiste zu Theil geworden), er hat an sich eine selbstständige, ewige Existenz. Dies war vielleicht die Vorstellung des Longin, wie aus den lückenhaften Fragmenten seiner προλεγόμενα zu schliessen ist. Aber Aristoxenus ist Aristoteliker, er erkennt die selbstständige Existenz oder die Realität der Ideen nicht an und fasst das Verhältniss vom Rhythmus zum Rhythmizomenon folgendermassen:

3. Rhythmus kann ohne Rhythmizomenon keine Realität haben.

„Die Analogieen gehen noch weiter. Die Form kann nämlich keine Realität haben, wenn nicht eine Materie vorhanden ist, an der sie sich ausprägt. Ebenso kann kein Rhythmus existiren, wenn kein Stoff vorhanden ist, der den Rhythmus annimmt und die Zeit in Abschnitte zerlegt. Denn wie schon im ersten Buche gesagt: selber kann sich die (abstracte) Zeit nicht in Abschnitte zerlegen, es muss vielmehr etwas Sinnliches vorhanden sein, durch welches die Zeit zerlegt werden kann. Das Rhythmizomenon also, so darf man sagen, muss aus einzelnen sinnlich wahrnehmbaren Theilen bestehen, wodurch es die Zeit in Abschnitte zerfällen kann." — „sinnlich wahrnehmbar", weil der Rhythmus sonst nicht zur äusseren Erscheinung kommen kann.

4. Nicht jede Anordnung des Rhythmizomenon ist Rhythmus; sie kann auch Arrhythmie sein.

„Es ist nun aber, um den Rhythmus zur Erscheinuug zu bringen, nicht genug, dass die Zeit durch die sinnlich wahrnehmbaren Theile eines Rhythmizomenon in Abschnitte zerlegt wird, sondern wir müssen in Uebereinstimmung mit dem im ersten Buche aufgestellten Principe und ebenso auch in Uebereinstimmung mit den Thatsachen der Erfahrung den Satz aufstellen, dass nur dann Rhythmus vorhanden ist, wenn die Zertheilung der Zeit in Abschnitte nach einer bestimmten Ordnung geschieht, denn es ist keineswegs eine jede Art, die Zeitabschnitte anzuordnen, eine rhythmische. Man mag es zunächst ohne Weiteres annehmen, dass nicht jede Anordnung der Zeitabschnitte eine arrhythmische ist, späterhin wird es aus der näheren Darstellung der Rhythmik von selber klar werden. Indess kann es vorläufig durch Analogieen anschaulich gemacht werden. Einem Jeden ist es in Beziehung auf die Verbindung der Sprachlaute (Vocale und Consonanten) bekannt, dass wir weder beim Sprechen die Laute, noch in der Melodie und Harmonie die Töne in jeder möglichen Weise mit einander verbinden, sondern dass es hier nur wenig zulässige Arten gibt, — dass es dagegen viele Weisen gibt, in welchen die Laute und die Töne sich nicht verbinden lassen und von unserer Aisthesis verworfen werden: es gibt viel wenigere Arten der harmonischen Gruppirung der Töne als der unharmonischen und unmelodischen Aufeinanderfolge. Eben dasselbe wird sich nun in der Folge (im Capitel vom λόγος ποδικός und den μεγέθη ποδικά) auch für die Zeitabschnitte ergehen. Denn gar manche denkbare Tactgrössen in gleichmässiger Folge gedacht und gar manche Arten von Gliederungen der Tacte widerstreben dem rhythmischen Gefühle, nur wenige sind dem rhythmischen Gefühle nach zulässig und von der Art, dass sie der Natur des Rhythmus entsprechen. Nicht nur den Rhythmus, sondern auch die Arrhythmie kann das Rhythmizomenon darstellen, es kann eine errhythmische und arrhythmische Gestalt annehmen, und man darf das Rhythmizomenon als ein Substrat bezeichnen, welches sich in alle möglichen Zeitgrössen (μεγέθη) und alle möglichen Gliederungen (ξυνθέσεις) bringen lässt.“ [Ein 11zeitiger Abschnitt wird niemals ein errhythmischer sein, sondern stets ein arrhythmischer; ein 12zeitiger Abschnitt ist errhythmisch bei folgender σύνθεσις:

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –, oder –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑, oder ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ –,

aber ein arrhythmisches Megethos würde ein 12zeitiger Abschnitt bei der σύνθεσις: _ ◡ _, _ ◡ _, _ sein.]

Soweit dieser Abschnitt des Aristoxenus. Unmittelbar daran schliesst sich die Erörterung der einzelnen μέρη τοῦ ῥυθμιζομένου, des χρόνος πρῶτος und σύνθετος, des ῥητός und ἄλογος, die wir nunmehr in dem Folgenden zu betrachten haben.

5. Einfache und zusammengesetzte Zeit.

Χρόνος πρῶτος, χρόνος ἀσύνθετος, χρόνος σύνθετος.

Χρόνος πρῶτος oder ἐλάχιστος ist die kleinste rationale Zeiteinheit, wonach alle übrigen bestimmt werden, die Grundzeit.[1]) Die Dauer beträgt Eine More und entspricht der gewöhnlichen kurzen Silbe, doch ist sie natürlich keine absolute, sondern wird durch die ἀγωγή bedingt: je nachdem sie länger oder kürzer ist, müssen auch die übrigen χρόνοι wachsen oder abnehmen. Der χρόνος πρῶτος kann von keinem Rhythmizomenon, weder durch die Lexis, noch durch das Melos, noch durch die orchestische Bewegung in Theile zerlegt werden, daher er auch ἀμερής und ἄτομος genannt und mit der δίεσις, dem Viertelstone der Harmonik, und dem σημεῖον, dem Puncte der Geometrie, verglichen wird. Nach der ausdrücklichen Angabe des Aristoxenus können auf ihn weder zwei Silben, noch zwei Töne, noch zwei σημεῖα der Orchestik kommen: mithin kann die in der modernen Musik übliche Zerlegung der Achtelnote in zwei Sechszehntel oder noch kleinere Zeittheile in der antiken Musik nicht vorkommen, vorausgesetzt dass der χρόνος πρῶτος, wie wir es oben thaten, als Achtel-Note angesetzt wird.

Dem χρόνος πρῶτος steht der σύνθετος gegenüber, der die Dauer von zwei oder mehreren πρῶτοι einnimmt und nach der Anzahl der πρῶτοι, die in ihm enthalten sind, δίσημος, τρίσημος, τετράσημος genannt wird.[2]) Der δίσημος ist die gewöhnliche lange Silbe, der τρίσημος und τετράσημος sind über das metrische Maas ausgedehnte Längen.

Die Ausdrücke σύνθετος und ἀσύνθετος χρόνος haben aber auch noch eine Bedeutung, die sich auf die praktische Ausführung des Melos, besonders auf den Verein der Lexis, Melodie und Orchestik bezieht, — wie Aristoxenus sagt: πρὸς τὴν τῆς ῥυθ-

1) Aristox. Rhyth. p. 280. Aristid. p. 32.
2) Aristox. Rhyth. 281 ff. Aristid. 33.

μοποιίας χρῆσιν.*) In diesem Sinne bedeutet nach Aristoxenus:

1) ἀσύνθετος oder ἁπλῶς ἀσύνθετος χρόνος jede Zeitgrösse, die nur von einer einzigen Silbe, einem einzigen Tone, einem einzigen Semeion der Orchestik ausgefüllt ist, einerlei, welche Zeitdauer sie einnimmt, ob sie πρῶτος, δίσημος, τρίσημος ist;

2) σύνθετος χρόνος jede Zeitgrösse, die von mehreren Momenten der Rhythmizomena ausgefüllt ist, entweder

a) πῇ σύνθετος καί πῃ ἀσύνθετος oder μικτός, wenn auf dieselbe Zeitgrösse von einem Rhythmizomenon nur Ein Moment, von dem anderen gleichzeitig mehrere Momente kommen: nur Eine Silbe, aber zwei oder mehrere Töne, wie in einigen Reihen des Hymnus auf Helios (23. 24. 25):

M I Z   I M   Φ C P PMP C
λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσ-χων·
C C C C C C   P C PΦ P M
γάνυται δέ τέ σοι νόος εὐ-μενής
M I Z I M   I   Φ   CPMPC
πολυείμονα κόσμον ἑ-λίσ-σων.

oder nur Ein Ton, aber mehrere Silben, wie bei den sechs ersten Silben der zweiten mitgetheilten Reihe, oder endlich nur Eine Silbe, aber mehrere orchestische Semeia, wie bei den Trochäi semanti, Orthii und Doppelspondeen, wo auf jede vierzeitige Länge zwei πόδες der Orchestik kommen;

*) Aristox. Rhyth. p. 283—288. Unrichtig ist die Erklärung, welche Feussner zu Aristox. S. 42—44 gegeben hat. Er fasst den χρόνος σύνθετος als verschieden von dem ἁπλῶς ἀσύνθετος und denkt sich unter jenem eine Tactzeit, die mit einem einzigen rhythmischen Stofftheile und auch nur einer einzigen Stoffesart, d. h. entweder mit nur einer Silbe, oder mit nur einem Tone, oder mit nur einer Tanzbewegung ausgefüllt ist. Eine solche Form kann aber nur in der ψιλὴ λέξις, oder der blossen Instrumentalmusik, oder der ψιλὴ ὄρχησις vorkommen, im τέλειον μέλος ist sie gar nicht möglich. Aristoxenus versteht unter σύνθετος dasselbe, was er nachher im Gegensatze zu dem πῇ σύνθετος καὶ πῃ ἀσύνθετος mit ἁπλῶς σύνθετος bezeichnet; die Definition ὅταν ὑπὸ μιᾶς ξυλλαβῆς ἢ ὑπὸ φθόγγου ἑνὸς ἢ σημείου καταληφθῇ fällt zusammen mit οἷος μήθ' ὑπὸ ξυλλαβῶν πλειόνων, μήθ' ὑπὸ φθόγγων, μήθ' ὑπὸ σημείων κατέχεται. Ebenso unrichtig ist es, wenn Feussner den σύνθετος und ἁπλῶς σύνθετος coordinirt entgegenstellt, während der ἁπλῶς σύνθετος mit dem πῇ σύνθετος καί πῃ ἀσύνθετος nur verschiedene Unterarten des σύνθετος bildet

b) ἁπλῶς σύνθετος, wenn auf dieselbe Zeitgrösse von jedem Rhythmizomenon gleichzeitig mehrere Momente kommen, z. B. zwei Töne, zwei Silben, zwei Momente der Orchestik. Der ἁπλῶς σύνθετος zerfällt demnach stets in mehrere ἀσύνθετοι.

Wie die enharmonische Diesis die Maasseinheit für die Intervallgrössen ist (S. 418), so legt in gleicher Weise Aristoxenus den χρόνος πρῶτος als Maasseinheit der Zeitgrössen zu Grunde.

Die Schlusspartie des zweiten Anonym. de mus. § 83 gibt ein Verzeichniss von folgenden der Zeit nach verschiedenen langen Silben, die unter die Kategorie der χρόνοι κατὰ ῥυθμοποιίας ἀσύνθετοι des Aristoxenus fallen:

— μακρὰ δίχρονος
⌊ μακρὰ τρίχρονος
⊔ μακρὰ τετράχρονος
⊔⊔ μακρὰ πεντάχρονος

mit der Bemerkung, dass diese Silbenwerthe unter den angegebenen Zeichen in der ᾠδή vorkommen. In der melischen Poesie der Griechen gab es also nicht bloss eine zweizeitige Länge, sondern es konnten hier auch 3-, 4-, 5-zeitige Längen vorkommen, welche den 3-, 4- und 5-fachen Zeitumfang der dem χρόνος πρῶτος gleichstehenden einzeitigen Kürzen haben. Wir können dies gedehnte Längen nennen. Als Terminus technicus für die Dehnung ergibt sich aus Euclid. Mus. p. 22 der Ausdruck τονή.

6. Rationale und irrationale Zeiten.

Χρόνοι ῥητοί und χρόνοι ἄλογοι.

Der χρόνος πρῶτος und jedes Multiplum desselben z. B. der δίσημος, τρίσημος u. s. w. heisst χρόνος ῥητός, *tempus rationabile*, rationale Zeitgrösse.

Es gibt aber auch Zeiten, deren Dauer sich nur vermittelst eines Bruchtheils auf die Maasseinheit des χρόνος πρῶτος zurückführen lässt, z. B. von $1\frac{1}{2}$ χρόνος πρῶτος. Solche Silben sind χρόνοι ἄλογοι, irrationale Zeitgrössen. Wir besitzen darüber eine Erörterung bei Aristox. Rh. S. 10, 19, die für denjenigen, welcher nicht mit der Theorie der griechischen Musik bekannt ist, schwer zu verstehen ist; denn um die irrationalen Zeitgrössen des Rhythmus zu erklären, zieht Aristoxenus die Analogie der

irrationalen Intervalle in der Musik herbei, und das sind gerade solche Intervalle, welche der griechischen Musik eigenthümlich sind. Vgl. S. 418. Das kleinste rationale Intervall der alten Musik ist die uns fremde enharmonische δίεϲιϲ, die Hälfte des Halbtones, das Viertel des Ganztones, das Drittel eines unserer Musik ebenfalls fremden stark verminderten Ganztones. Da nun die kleinste rationale Zeitgrösse der Rhythmik der χρόνοϲ πρῶτοϲ ist, so wird in Beziehung auf die Grösse folgende Analogie zwischen rationalen rhythmischen Zeitgrössen und rationalen Intervallen stattfinden:

χρόνοϲ πρῶτοϲ	1 δίεϲιϲ,	enharm. Viertelton.
χρόνοϲ δίϲημοϲ	2 διέϲειϲ,	Halbton.
χρόνοϲ τρίϲημοϲ	3 διέϲειϲ,	verminderter Ganzton.
χρόνοϲ τετράϲημοϲ . . .	4 διέϲειϲ,	Ganzton.

Alle diese Intervallgrössen lassen sich in geraden Zahlen als *multipla* der δίεϲιϲ, ebenso die analog gesetzten Zeitgrössen als *multipla* des χρόνοϲ πρῶτοϲ ausdrücken. Es gibt nun aber auch einige Intervalle, deren Grösse sich, wie Aristoxenus sagt, nur nach Bruchtheilen der δίεϲιϲ ausdrücken lassen, nämlich Intervalle von $1\frac{1}{3}$ δίεϲιϲ, $1\frac{1}{2}$ δίεϲιϲ, $2\frac{2}{3}$ διέϲειϲ, $3\frac{2}{3}$ διέϲειϲ. § 38. Die hier zu Grunde liegende kleinste Maasseinheit ist ein in der Praxis nicht vorkommendes Intervall vom Umfange der Drittel-δίεϲιϲ (δωδεκατημόριον τόνου) und der halben δίεϲιϲ; es ist an sich ein ἀμελῴδητον und hat nur Realität in Verbindung mit einem rationalen Intervalle, denn die in der Praxis vorkommende Intervallgrösse von $1\frac{1}{3}$, $1\frac{1}{2}$, $2\frac{2}{3}$ διέϲειϲ ist eben die Summe oder die Differenz eines rationalen Intervalles und der kleinen bloss imaginären Drittel-δίεϲιϲ (δωδεκατημόριον τόνου) oder der halben δίεϲιϲ ($1\frac{1}{3} = 1 + \frac{1}{3}$, $2\frac{2}{3} = 3 - \frac{1}{3}$).

Gerade so, sagt Aristox. S. 11, 8, muss auch das Irrationale der Rhythmik aufgefasst werden. Dem genannten ἀμελῴδητον der Musik (der Drittel- und halben δίεϲιϲ) analog müssen wir ein kleines in der Praxis der Rhythmik nicht vorkommendes Zeittheilchen annehmen.

Imaginäres ἀμελῴδητον	Imaginäres Zeittheilchen.
Drittel-δίεϲιϲ (δωδεκατημόριον τόνου) . . .	Drittel-χρόνοϲ-πρῶτοϲ.
halbe δίεϲιϲ	halber χρόνοϲ πρῶτοϲ.

Aber ein einzelner halber χρόνοϲ πρῶτοϲ (Sechszehntel) und ein einzelner Drittel-χρόνοϲ-πρῶτοϲ kommt gleich dem entsprechen-

den ἀμελῴδητον in der Praxis nicht vor. Wohl aber gibt es nach der von Aristoxenus zwischen dem harmonisch und dem rhythmisch Irrationalen statuirten Analogie in der Rhythmik irrationale Zeitgrössen, welche die Summe oder die Differenz einer rationalen Zeitgrösse und eines halben oder Drittel-χρόνος-πρῶτος sind, z. B. die Summe eines χρόνος πρῶτος und eines halben χρόνος πρῶτος $= 1\frac{1}{2}$ χρόνος πρῶτος, oder die Summe eines χρόνος πρῶτος und eines Drittel-χρόνος-πρῶτος $= 1\frac{1}{3}$ χρ. πρ. oder die Differenz eines χρόνος πρῶτος und eines Drittel-χρόνος-πρῶτος $= 1 - \frac{1}{3} = \frac{2}{3}$ χρ. πρ.

χρόνος ἄλογος von $1\frac{1}{2}$ χρ. πρ.
χρόνος ἄλογος von $1\frac{1}{3}$ χρ. πρ.
χρόνος ἄλογος von $\frac{2}{3}$ χρ. πρ. u. s. w.

Dass wir den Aristoxenus richtig interpretirt und aus seiner Analogie des Harmonischen und Rhythmischen die richtigen Folgerungen für die Grösse der irrationalen Zeitwerthe gezogen, dafür können wir an Aristoxenus' übriger Darstellung die Probe machen. Denn den hier entwickelten χρόνος ἄλογος von $1\frac{1}{2}$ χρ. πρ. finden wir in unserer Stelle des Aristoxenus S. 10, 21 als das für die Irrationalität von ihm angeführte Beispiel wieder. Für die auf die Maasseinheit des Drittel-χρόνος-πρῶτος zurückzuführenden irrationalen Zeiten wird zwar in unserer Stelle, die nur eine vorläufige Anticipation der später genauer auszuführenden Lehre von der rhythmischen Irrationalität ist, von Aristoxenus kein Beispiel angeführt; dass er aber nichts desto weniger gerade solche χρόνοι ἄλογοι im Sinne hat, geht daraus hervor, dass er für dieselben die Analogie des δωδεκατημόριον (d. i. der Drittel-δίεσις) ausdrücklich und zwar an erster Stelle anführt. S. 11, 15.

Auch in unserem heutigen Gesange kommen die genannten χρόνοι ἄλογοι vor. Der χρόνος ἄλογος von $1\frac{1}{2}$ χρ. πρ. ist unser punctirtes Achtel ♪., Χρόνοι ἄλογοι von $\frac{2}{3}$ χρ. πρ. sind unsere Achtel-Triolen-Noten

3
♪ ♪ ♪
$\frac{2}{3}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{2}{3}$ χρ. πρ.

Χρόνοι ἄλογοι von $1\frac{1}{3}$ oder $\frac{4}{3}$ χρ. πρ. sind unsere Viertel-Triolen-Noten

3
♩ ♩ ♩
$\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ χρ. πρ.

Aristoxenus spricht bei den χρόνοι ἄλογοι nicht ausdrücklich von Silben, sondern nur von χρόνοι schlechthin. Ihr Vor-

kommen im sprachlichen Rhythmizomenon oder der Poesie erhellt aus Dion. comp. verb. 17. 20 und Bacch. Mus. p. 24, wo von einer συλλαβὴ μακρὰ βραχυτέρα οὖσα τῆς τελείας (d. i. διςήμου μακρᾶς), welche die ῥυθμικοί „ἄλογον" nennen, die Rede ist.

§ 44.

Die Silben als Bestandtheile des Rhythmizomenons im besonderen.

1. Dionysius und die Metriker über die Silbenlängen.*)

Wir lesen bei Dionys. comp. verb. 11: Ἡ μὲν πεζὴ λέξις οὐδενὸς οὔτ' ὀνόματος οὔτε ῥήματος βιάζεται τοὺς χρόνους οὐδὲ μετατίθησιν, ἀλλ' οἵας παρείληφε τῇ φύσει τὰς συλλαβὰς τάς τε μακρὰς καὶ τὰς βραχείας, τοιαύτας φυλάττει. ἡ δὲ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς τὰ ἐναντία μεταχωρεῖν· οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοὺς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβάς. Die Prosarede nimmt die Silbenquantität, wie sie durch die Sprache an sich gegeben ist, ohne die Längen und Kürzen in ein aus ihrer sprachlichen Natur nicht folgendes Zeitmaass einzuzwängen, sie bestimmt die Zeitdauer nach der natürlichen Silbenbeschaffenheit. Die Rhythmik und Musik aber bestimmt die Silben nach „χρόνοι", d. i. nach Zeitmaassen, welche aus dem Begriffe des Rhythmus folgen, sie verändert die natürliche Prosodie der Längen wie der Kürzen, indem sie diese bald über die gewöhnliche Silbendauer hinaus ausdehnt, bald in ihrem Zeitumfange verringert; oft gehen sogar Längen und Kürzen in einander über, d. h. sie erhalten den gleichen Zeitumfang. Im 17ten Capitel gibt Dionysius ein Beispiel dieser in der Rhythmik vorkommenden Modification der Zeitdauer; er redet hier von einer μακρὰ τελεία (der gewöhnlichen zweizeitigen Länge) und einer verkürzten μακρά, welche βραχυτέρα τελείας ist; diese Verkürzung gehört also derjenigen Kategorie an, welche Dion. c. 11 als μειοῦσθαι bezeichnet. Indem wir die Ausdrücke μειοῦσθαι, αὐξάνεσθαι und τελεία aufnehmen, werden wir die von Dionysius angedeuteten Silbenformen der Rhythmik folgendermassen bezeichnen können:

μακρὰ ηὐξημένη	βραχεῖα ηὐξημένη
μακρὰ τελεία	βραχεῖα τελεία
μακρὰ μεμειωμένη	βραχεῖα μεμειωμένη.

*) Supplement S. 22. 24.

Schon zu Dionysius Zeit scheint das von den alexandrinischen Grammatikern ausgebildete System der Metrik auf die ηὐξημέναι und μεμειωμέναι συλλαβαί keine Rücksicht genommen, sondern bloss von den τελεῖαι geredet zu haben; denn wenn Dionysius von anderen als diesen spricht, so beruft er sich nicht auf die μετρικοί, sondern auf die ῥυθμική oder die ῥυθμικοί. Die uns erhaltenen Metriker sprechen — wenigstens da, wo sie von den einzelnen Metren reden — nur von zweizeitigen Längen und einzeitigen Kürzen. Wir haben darauf schon Abtheilung I § 11 als auf eine das System der alexandrinischen Grammatiker charakterisirende Eigenthümlichkeit hinweisen müssen: was man auch immerhin von diesen gelehrten, fleissigen und in allen ihren Arbeiten wohlmeinenden Männern Gutes und Vortheilhaftes denken mag, und wie dankbar wir ihnen auch für die Ueberlieferung so vieler alter metrischer Kategorieen sein müssen, ihre Beschränkung auf eine blos 1- und 2-zeitige Silbenmessung ist Unwissenheit und Leichtsinn, der sich schwerlich entschuldigen lässt; denn wie nahe lag es, irgend einen Rhythmiker zur Hand zu nehmen und sich daraus belehren zu lassen! Weshalb konnten sie dies nicht ebensogut wie der Rhetor Dionysius von Halikarnass? Es hat sich aber jene Vernachlässigung der Rhythmik an ihnen in der empfindlichsten Weise gerächt, denn sie hat bei ihnen schliesslich zu hässlichen Consequenzen (z. B. zur antispastischen Messung) geführt, um derentwillen ihr ganzes metrisches System auch mit dem Guten, was darin ist, von G. Hermann und den Späteren ganz und gar verworfen und vernachlässigt worden ist.

Indess hat doch einer von den Metrikern (seinen Namen kennen wir nicht, aber vielleicht ist es Heliodor) wenigstens in der Einleitung seiner metrischen Schrift darauf aufmerksam gemacht, dass die Rhythmiker sich nicht auf bloss ein- und zweizeitige Messung beschränken. Er ist die gemeinsame Quelle für die Notizen, welche wir in den Prolegomena zu den Scholien Hephästions, bei Marius Victorinus und Diomedes über diesen Punct finden. Wir lesen bei Longin Proleg. p. 84 und Mar. Vict. p. 53:

Διαφέρει ῥυθμοῦ τὸ μέτρον ᾗ τὸ μὲν μέτρον πεπηγότας
Differt autem rhythmus a metro . . . quod metrum certo nu-
ἔχει τοὺς χρόνους . . . . . ,
mero syllabarum vel pedum finitum sit,
ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους,
rhythmus autem . . . ut volet protrahit tempora,

πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν.

ita ut brevetempus plerumque longum efficiat, longum contrahat. Den Anfang dieser Stelle finden wir in der Metrik des Diomedes p. 423: *Distat enim metrum a rhythmo, quod metrum certa qualitate ac numero syllabarum temporumque finitur* . . ., die bei Longin und Marius Victorinus folgenden Worte lesen wir im zweiten Buche des Diomedes in der Stelle vom Rhythmus der Rhetorik p. 468 Keil: *Rhythmi certe dimensione temporum terminantur et pro nostro arbitrio* [ὡς βούλεται, *ut volet*] *nunc brevius artari* [*longum contrahat*] *nunc longius provehi* [*protrahit tempora*] *possunt.*

Es wird kein Zweifel obwalten können, dass dies Alles aus einer gemeinsamen griechischen Quelle stammt. Unter den χρόνοι des Longin und den *tempora* des Victorin sind die Silbenzeiten zu verstehen (vgl. μέτρον ἔχει τοὺς χρόνους). Bei Diomedes heisst es *rhythmi* statt *tempora*, aber dies ist wohl nur auf Rechnung des flüchtigen Excerpirens zu setzen, im Originale war sicherlich das *protrahi* auf die *tempora* bezogen, welche unmittelbar vorher *(dimensione temporum)* erwähnt werden.

„Wie der Rhythmus will *(pro nostro arbitrio)* nimmt er bald Dehnungen, bald Verkürzungen der Silben vor, oft verlängert er die Kürze und ebenso verkürzt er die Länge". Das ist es, was wir aus dem Berichte dieser Metriker erfahren.

Sind wir hier über das Vorkommen einer verkürzten Länge und einer verlängerten Kürze belehrt, so lernen wir aus einer anderen Stelle des Mar. Vict. p. 49, dass in der melischen Poesie auch eine verlängerte Länge und eine verkürzte Kürze gebräuchlich ist. *Musici qui temporum arbitrio syllabas committunt in rhythmicis modulationibus aut lyricis cantionibus per circuitum longius extentae pronuntiationis tam longis longiores, quam rursus per correptionem breviores brevibus proferunt.**) Dasselbe ist auch in einem kurz vorausgehenden Satze gesagt: *Musici non*

*) Cäsar versucht, an diesen Stellen in allerlei Weise herumzumäkeln und müht sich ab, den richtigen Sinn zu entstellen: es solle darin vom langsameren oder rascheren Tempo die Rede sein — oder es beziehen sich jene Stellen nicht auf den rhythmischen Silbenwerth, sondern auf die durch hinzutretende Consonanten verlängerte Zeitdauer der Vocale; von einer *brevi brevior* solle hier gar nicht gesprochen sein. Wir halten es um so weniger der Mühe werth, auf solch griesgrämliche Deuteleien näher einzugehen, weil Cäsar alle diese verschiedenen rhythmischen Silbenwerthe, für welche er die Metriker nicht als Zeugen gelten lassen will, schliesslich sämmtlich als richtig gelten lässt und selber vielfach nach unserem Vorgange damit operirt.

omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere (vgl. Aristox. ap. Psell 1 μεγέθη μὲν γὰρ χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί), *siquidem et brevi breviorem et longa longiorem dicant posse syllabam fieri.*

Wir haben in diesen Stellen die Belege für die vorher aus Dionysius' Berichte gefolgerten Silbenarten:

1) μακρὰ ηὐξημένη] *Musici in lyricis cantionibus per circuitum longius extentae pronuntiationis longis longiores proferunt.* — *Longa longiorem dicunt posse syllabam fieri.* — Hierher gehören die vom Anonymus de mus. § 83 angeführten gedehnten Längen: die dreizeitige, vierzeitige und fünfzeitige.
2) μακρὰ τελεία.
3) μακρὰ μεμειωμένη] *Rhythmus longam contrahit.* Wir lernen zwei Arten einer solchen verkürzten Länge als „χρόνοι ἄλογοι" kennen, nämlich aus Dionysius c. 17 u. 20 die verkürzte irrationale Länge des Dactylus und Anapästes, aus Bacchius p. 25 einen Spondeus, dessen leichter Tacttheil eine verkürzte irrationale Länge ist. Von beiden Längen heisst es, dass sie kürzer als die zweizeitige Länge, aber länger als die einzeitige Kürze seien.
4) βραχεῖα ηὐξημένη] πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν ποιεῖ μακρόν. — *Breve tempus plerumque longum efficit.*
5) βραχεῖα τελεία.
6) βραχεῖα μεμειωμένη] *Musici in lyricis cantionibus per correptionem breviores brevibus proferunt.* — *Brevi breviorem ... dicunt posse syllabam fieri.*

2. Aristoxenus über das Silbenmaass.

a. Die Länge ist das Doppelte der Kürze.

„Ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου, διπλάσιον δὲ τὴν μακράν", so lautet ein von Psellus fr. 1 (S. 4, 27) uns überlieferter Satz des Aristoxenus. Der Satz ist zwar abgebrochen, aber wir sehen, dass es Aristoxenus' Ansicht ist: „Die rhythmische Länge hat die doppelte Zeitdauer der rhythmischen Kürze". Dies ist das Zeitmaass, welches der ῥυθμοποιός den Silben als Bestandtheilen des Rhythmizomenons anweist. Wir glauben nun zwar: auch abgesehen von dem Rhythmus, auch in der Prosa komme den Silben dies Zeitmaass zu; aber darin täuschen wir uns. Dass die lange Silbe auch in der Prosa länger als die Kürze ist, das ist Thatsache; aber die Ansicht, dass wir beim Sprechen der

langen Silbe eine gerade noch einmal so lange Zeit als der kurzen Silbe widmen, diese Ansicht wird sich nicht bewähren, wenn wir genau auf die Prosodie unseres Sprechens aufmerken. Wir gewahren alsbald, dass die Differenz zwischen der Zeitdauer der Länge und Kürze geringer ist als 2 und 1; aber wie gross die Differenz ist, vermögen wir nicht genau anzugeben. Dass die Sprache 2 Kürzen zu Einer Länge contrahirt, kann hier nicht entscheidend sein, denn sie contrahirt auch 1 Länge und 1 Kürze oder sogar 2 Längen zu Einer einzigen Länge. Aristoxenus setzt Harm. p. 8. 9 den Unterschied zwischen dem Sprechen (φωνὴ λογική) und dem Singen (φωνὴ διαστηματική) auseinander und hieraus sehen wir deutlich, dass es auch Aristoxenus' Ansicht ist, dass die Silbenzeiten in der φωνὴ λογική der Zeitdauer nach nicht bestimmbar sind. Das Zeitverhältniss 1 : 2 haben die Silben nur als Bestandtheile des Rhythmizomenon in der quantitirenden Poesie; erst die Dichter haben ihnen dies Maass aufgeprägt: sie haben die zwar an sich durch Länge verschiedenen, aber nicht nach festem Maasse gemessenen Elemente der Sprache jenem festen und bestimmten rhythmischen Zeitmaasse unterworfen. Warum aber haben sie die verschiedenen Silben gerade nach dem Verhältnisse 1 : 2 regulirt? Die Antwort ist leicht: weil gerade dies Verhältnis das einfachste war; jedes andere, z. B. 2 : 3, 3 : 4, 1 : 3 u. s. w., würde complicirter sein und unserem rhythmischen Gefühle weiter abliegen.

b. Verschiedenheit der Längen und Verschiedenheit der Kürzen.

Der aristoxenischen Stelle, die wir vorher anführten, gehen die Worte voraus: μεγέθη μὲν γὰρ χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί, λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν ἀεὶ τῶν μεγέθων, d. h. die Länge verhält sich zwar immer in ihrer Zeitdauer zur Kürze wie 2 : 1, aber nicht jede Länge ist der Länge, nicht jede Kürze der Kürze in ihrer Zeitdauer gleich, es gibt verschieden grosse Längen und verschieden grosse Kürzen. Aus diesem Grunde, sagt Aristoxenus, könne man nicht, wie es Frühere gethan hätten*), die Silbe als rhythmische Maasseinheit hinstellen, denn der Rhythmus sei etwas Festes, Stätiges, er be-

*) Dies thut auch noch Aristoxenus' Lehrer Aristoteles, wenn er Metaphys. 13, 1 von kleinsten Maasseinheiten sprechend folgende Beispiele derselben angibt: οἷον ἐν ἁρμονίᾳ δίεσις, ... ἐν δὲ ῥυθμοῖς βάσις (= σημεῖον des Aristoxenus s. § 48) καὶ συλλαβή. Der χρόνος πρῶτος ist somit erst von Aristoxenus aufgestellt.

dürfe daher auch einer festen, stätigen Maasseinheit. Da die Kürze nicht der Kürze und die Länge nicht der Länge gleich sei, da die Kürzen und ebenso auch die Längen in ihrer Zeitdauer differiren, so bedarf man einer anderen Maasseinheit. Als solche stellt er den χρόνος πρῶτος hin, ein rhythmisches Zeitmaass, das wir zunächst in unserem Gefühle haben. Wir werden uns von dem χρόνος πρῶτος des Aristoxenus eine ganz genaue Vorstellung machen, wenn wir dabei an das Achtel unserer Musik denken. Auch wir bestimmen die meisten Tacte nach „Achteln"; wir reden von einem Dreiachtel-, Sechsachtel-, Neunachtel-Tacte und verstehen unter diesen Achteln die gleichen Zeittheile oder Zeitabschnitte, welche unser Gefühl in einem solchen Tacte unterscheidet und nach deren Anzahl dasselbe den ganzen Tact bemisst. Genau dasselbe bedeutet der χρόνος πρῶτος des Aristoxenus; was wir Modernen einen 3-, 6-, 9-Achteltact nennen, heisst bei Aristoxenus πούς τρίσημος, ἑξάσημος, ἐννεάσημος, wobei die Zahl τρι, ἕξ, ἐννεα u. s. w. die Anzahl der χρόνοι πρῶτοι angibt.

Es ist nun freilich in der griechischen Poesie das Gewöhnliche, dass die ideelle rhythmische Maasseinheit oder der χρόνος πρῶτος mit der kurzen Silbe, und der χρόνος δίσημος oder die doppelte Zeitgrösse des χρόνος πρῶτος mit der langen Silbe als dem Doppelten der Kürze zusammenfällt. Der δάκτυλος ist ein πούς τετράσημος, jede Kürze desselben ein χρόνος πρῶτος, jede Länge ein δίσημος. Aber es gibt auch Kürzen, welche mit dem Maasse des χρόνος nicht übereinkommen und ebenso auch Längen, welche länger oder kürzer als der χρόνος δίσημος oder als die Zeitdauer zweier χρόνοι πρῶτοι sind. Und eben deshalb sagt Aristoxenus, dass nur der χρόνος πρῶτος, aber nicht die kurze oder lange Silbe die rhythmische Maasseinheit sein könne.

Boeckh stellt die Ansicht auf, dass die wechselnde Zeitgrösse der rhythmischen Kürze und ebenso auch der rhythmischen Länge von dem Tempo, in welchem eine rhythmische Composition genommen wird, oder, wie die Alten sagen, von der ἀγωγή abhänge. Declamiren oder singen wir ein Gedicht lebendiger und feuriger, so nehmen wir ein schnelleres Tempo und weisen den einzelnen Silben eine kürzere Zeitdauer an; wollen wir ein Gedicht gemessener und feierlicher vortragen, so wählen wir ein langsameres Tempo und gestatten den einzelnen Silben eine längere Zeitdauer. Aber es ist leicht nachzuweisen, dass Aristoxenus,

wenn er von der Verschiedenheit der Kürzen untereinander und von der Verschiedenheit der Längen untereinander redet, nicht die Verschiedenheit des Tempos im Auge hat. Denn er sagt an einer anderen bei Porphyr. ad. Ptol. (S. 15) erhaltenen Stelle: „Obwohl der χρόνος πρῶτος ein stätiges Zeitmaass ist, so hat er doch keine absolut bestimmte Zeitdauer, sondern nimmt je nach der Verschiedenheit des Tempos eine verschiedene Zeitgrösse an. Aber so wie eine bestimmte rhythmische Composition, z. B. ein trochäischer Rhythmus, in einem bestimmten Tempo genommen wird, so erhält auch der χρόνος πρῶτος und ebenso auch der χρόνος δίσημος u. s. w. und der ganze Tact, von welchem der πρῶτος die Maasseinheit bildet, eine ganz bestimmte feste Zeitdauer, die so lange dieselbe bleibt, als man dasselbe Tempo innehält." Wäre nun, wie man annimmt, die von Aristoxenus statuirte Verschiedenheit der Kürzen unter sich und der Längen unter sich keine andere, als die durch das schnellere oder raschere Tempo hervorgebrachte Verschiedenheit in der Silbendauer, wie könnte dann Aristoxenus so energisch behaupten, dass die Silbe ihrer wechselnden Zeitdauer wegen keine rhythmische Maasseinheit sein könne und dass vielmehr der χρόνος πρῶτος als rhythmische Maasseinheit angenommen werden müsse? Die wechselnde Zeitdauer der Kürze wäre ja alsdann keine andere als die wechselnde Zeitdauer des χρόνος πρῶτος, nämlich eine durch das Tempo bedingte, und könnte ebenso gut wie der χρόνος πρῶτος eine rhythmische Maasseinheit sein. — Gerade daraus, dass Aristoxenus für den χρόνος πρῶτος eine durch das Tempo bedingte wechselnde Zeitdauer statuirt, trotzdem aber ihn als stätige rhythmische Maasseinheit hinstellt, dagegen die Silbe wegen ihrer wechselnden Zeitdauer für unfähig erklärt, als rhythmische Maasseinheit zu dienen, — gerade hieraus folgt, dass die wechselnde Zeitdauer der Kürzen und ebenso auch der Längen eine andere sein muss als die durch das Tempo bedingte, dass diese Verschiedenheit der Silben auch beim Festhalten desselben Tempos, bei welchem der χρόνος πρῶτος eine constante Zeitgrösse ist, stattfindet.

Der Sachverhalt also ist nach Aristoxenus dieser: Eine Composition z. B. im trochäischen Rhythmus, also im ποὺς τρίσημος oder im Dreiachtel-Tacte, wird in einem bestimmten Tempo genommen und festgehalten. Dann haben alle Tacte genau dieselbe Zeitgrösse und jeder χρόνος πρῶτος ist genau den übrigen χρό-

νοι πρῶτοι gleich. Der χρόνος πρῶτος wird zunächst durch die kurze Silbe ausgedrückt. Aber nicht jede kurze Silbe der Composition braucht jeder anderen in ihr vorkommenden kurzen Silbe gleich zu sein, es kann z. B. vorkommen, dass eine oder die andere Kürze kürzer als der χρόνος πρῶτος ist. Ebenso haben die meisten Längen einer Composition den Umfang des χρόνος δίσημος oder zweier χρόνοι πρῶτοι, aber es ist nicht immer jede Länge der Länge gleich, es können in derselben Composition auch Längen vorkommen, welche kürzer oder länger sind als der χρόνος δίσημος. Und zwar dies Alles unter Einhaltung ein und desselben Tempos.

c. Maassbestimmung der verschiedenen Längen und der verschiedenen Kürzen.

Ausser der einzeitigen Kürze und der zweizeitigen Länge, welche immer für die am häufigsten vorkommenden Silbengrössen angesehen werden müssen, lassen sich nur die verlängerten Längen und die verkürzten Längen aus den directen Nachrichten der Alten, die wir der vorliegenden Uebersicht hinzugefügt haben, belegen. Ueber die verkürzte Kürze und die verlängerte Kürze stehen uns keine ausdrücklichen Daten zu Gebote, doch sind diese aus dem schon im Anfange dieses § angeführten Satze des Aristoxenus zu entnehmen:

„Die Länge ist immer das Doppelte der Kürze".

Nach Aristoxenus ist der χρόνος πρῶτος die Maasseinheit, nach welcher der Rhythmus zu bemessen ist, nicht die Silbe. „Denn ein Maass muss eine constante Grösse sein, die Silbe aber ist kein constantes Zeitmaass, denn die Kürze ist nicht der Kürze, die Länge nicht der Länge gleich, nur das Verhältniss der Länge zur Kürze ist immer dasselbe, da die Länge das Doppelte der Kürze ist."

Könnten die vorher aufgeführten Berichte der Metriker, welche von einem „ὡς βούλεται, *ut volet*, *pro nostro arbitrio*" reden, den Anschein gewähren, als ob der antike ῥυθμοποιός *in lyricis cantionibus* mit derselben Freiheit und Unbekümmertheit um die natürliche Silbenquantität verfahren hätte, wie der moderne, so lernen wir aus dem vorstehenden Satze des Aristoxenus eine Schranke kennen, innerhalb deren sich bei den Alten die Freiheit der den χρόνος πρῶτος und δίσημος überschreitenden Silbenverlängerung und Silbenverkürzung gehalten hat. Bei aller

Verschiedenheit der Silbendauer ist die Länge immer das Doppelte der Kürze. Aus der den Aristoxenischen Worten geht hervor, dass es nicht Aristoxenus selber ist, welcher diesen Satz zuerst aufgestellt hat, sondern dass derselbe eine längst vor ihm von den παλαιοί, gegen die er sich an dieser Stelle (Psell. § 1) richtet, formulirte und bei Allen als bekannt vorausgesetzte Regel ist. Vgl. S. 522 Anm. Aber Aristoxenus macht diesen Satz entschieden auch zu dem seinen. Leider bricht gerade an dieser Stelle das Aristoxenische Fragment ab und wir besitzen die Regel nicht mehr vollständig, denn offenbar fehlt eine Limitation, ohne die der Satz nicht richtig sein kann. Denn in absoluter Allgemeinheit gefasst, dass die Länge immer und überall das Doppelte der Kürze ist, würde er eine mathematische Absurdität sein. Nach derselben Stelle des Aristoxenus hat die Länge und ebenso auch die Kürze verschiedene Grössen. Die Grösse der Kürze ist bald a, bald b, bald c, die Grösse der Länge bald A, bald B, bald C. Hat nun die Länge A die doppelte Grösse von der Kürze a, so kann die Länge A nicht das Doppelte der Kürze b und der Kürze c sein, denn a, b, c sind verschiedene Zeitgrössen. Das „immer" muss also in irgend einer Weise limitirt sein. Es lässt sich diese Limitation ausfindig machen. Dass sie folgende sei: „Die Länge ist immer das Doppelte der Kürze bei gleicher ἀγωγή oder gleichem Tempo", dürfen wir nicht annehmen. Denn es ist schon oben gezeigt, dass nach Aristoxenus die Kürze und die Länge im Gegensatze zum χρόνος πρῶτος und δίσημος auch bei gleicher ἀγωγή, d. i. bei Festhaltung desselben Tempos die wechselnden Grössen a, b, c, A, B, C haben.

Die zu ergänzende Limitation kann auch nicht folgende sein: „Die Länge ist immer das Doppelte der Kürze in ein und derselben rhythmischen Composition." Dies würde nichts anderes heissen als folgendes: in der Einen rhythmischen Composition ist die Länge immer $= A$, die Kürze $= a = \frac{1}{2} A$, in einer anderen rhythmischen Composition ist jede Länge $= B$, jede Kürze $= b = \frac{1}{2} B$ u. s. f. In diesem Falle würde die Kürze a gerade so gut eine constante Maasseinheit des Rhythmus sein wie der χρόνος πρῶτος, der, wie Aristoxenus ap. Porphyr. sagt, an sich eine variabele Grösse ist, aber in dem Falle, dass irgend eine rhythmische Composition, der er angehört, z. B. eine trochäische, in einem bestimmten Tempo festgehalten wird, zu einer constanten Grösse wird und daher als constante Maasseinheit des jedesma-

ligen rhythmischen Ganzen dienen kann. Wäre innerhalb derselben rhythmischen Composition oder innerhalb eines grösseren Abschnittes derselben die Kürze immer = a, so könnte sie für diese rhythmische Composition als constante Silbengrösse gerade so gut wie der χρόνος πρῶτος fähig sein, als rhythmische Maasseinheit zu fungiren. Aber diese Fähigkeit der Silbe wird von Aristoxenus in Abrede gestellt.

So ist also weder bei Festhaltung derselben ἀγωγή, noch innerhalb desselben rhythmischen Ganzen die Länge **immer** das Doppelte der Kürze. Es bleibt nichts übrig, als bei der Länge und Kürze, die sich immer wie 2 = 1 verhalten, an die **aufeinander folgende Länge und Kürze desselben Tactes zu denken**. Wir sagen desselben Tactes, denn wenn wir schlechthin sagten: die Länge ist immer das Doppelte der ihr **benachbarten** Kürze, so würde dies wieder dahin führen, dass innerhalb eines nach demselben χρόνος πρῶτος tactirten rhythmischen Ganzen jede Länge das Doppelte jeder Kürze wäre, was, wie gezeigt, nicht der Fall ist. Statt des Tactes an das κῶλον oder den Vers als Limitation zu denken, liegt bei weitem nicht so nahe, doch würde auch dann, wenn wir dies letztere annähmen, nichts desto weniger auch für den einzelnen Tact der Satz, dass die Länge das Doppelte der Kürze ist, seine Gültigkeit haben.

Dionysius berichtet (S. 24) von einem dem Trochäus im Rhythmus gleichstehenden, also dreizeitigen Dactylus, dessen Länge eine verkürzte irrationale Länge ist. Nach jenem Satze des Aristoxenus muss sie das Doppelte der ihr benachbarten Kürze desselben Tactes sein, und hiernach muss der ganze Dactylus folgendes Silbenmaass haben:

$\frac{4}{3}$ $\frac{2}{3}$ 1

$\frac{4}{3}$ ist das Doppelte von $\frac{2}{3}$. Es sind dies zwei irrationale Zeitwerthe, deren Maasseinheit der imaginäre Drittel-χρόνος-πρῶτος ist, das Analogon der Drittel-Diesis oder des δωδεκατημόριον τόνου, von welchem Aristoxenus in der oben (bei den irrationalen Silben) erläuterten Stelle gehandelt hat.

Wie hier ein Dactylus aus seinem vierzeitigen Maasse zum dreizeitigen verkürzt und dadurch dem Rhythmus des dreizeitigen Trochäus gleichgestellt wird, so kann umgekehrt der Trochäus aus seinem dreizeitigen Maasse zum vierzeitigen verlängert und da-

durch dem vierzeitigen Dactylus im Tacte gleichgestellt werden. Ein solcher verlängerter Trochäus kann nun bei den Alten nicht die Silbengrösse

| 3 $\breve{1}$ |

gehabt haben, denn „die Länge ist immer das Doppelte (nicht das Dreifache) der benachbarten Kürze desselben Tactes“. Das Silbenmaass muss vielmehr folgendes sein:

| $\bar{\frac{8}{3}}$ $\breve{\frac{4}{3}}$ |

Es mag diese vorläufige Andeutung der späterhin von uns weiter auszuführenden Thatsachen zunächst zur Erläuterung dessen dienen, was wir aus Aristoxenus, Dionysius und den Metrikern über die Silbenverschiedenheit erfahren haben, Alle diese, das ein- und zweizeitige Maass nicht erreichenden Silben von $\frac{2}{3}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{8}{3}$ sind χρόνοι ἄλογοι, d. i. sie lassen sich nur vermittelst eines Bruchtheiles des χρόνος πρῶτος bestimmen, und zwar ist dies Bruchtheil das dem δωδεκατημόριον τόνου analog stehende Dritttheil des χρόνος πρῶτος. Unter ihnen ist die Silbe

$\breve{\frac{2}{3}}$

eine irrationale verkürzte Kürze (Mar. Vict.: *„per correptionem breviores brevibus proferunt“*); die ihr benachbarte Länge

$\bar{\frac{4}{3}}$

welche das Doppelte von ihr beträgt, ist eine irrationale verkürzte Länge (Mar. Vict.: *„Rhythmus longam contrahit“*). Die kurze Silbe
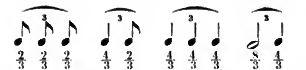
$\breve{\frac{4}{3}}$

ist die irrationale verlängerte Kürze, von der es bei Longin heisst: πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν ποιεῖ μακρόν und bei Marius Victorinus: *„Rhythmus breve tempus plerumque longum efficit“*. Diese verlängerte Kürze von $\frac{4}{3}$ steht der verkürzten Länge von $\frac{4}{3}$ völlig gleich; es trifft hier ein, was Dionysius sagt: ὥςτε πολλάκις εἰς τὰ ἐναντία μεταχωρεῖν. — Die Länge, welcher dieser verlängerten Kürze $\frac{4}{3}$ im Tacte benachbart ist, ist, wie Aristoxenus verlangt, doppelt so gross

$\bar{\frac{8}{3}}$;

sie ist eine irrationale verlängerte Länge, unter die Kategorie derjenigen Silbengrössen gehörig, von denen es bei Mar. Vict. p. 49 heisst: „*Musici in lyricis cantionibus per circuitum longius extentae pronuntiationis longis longiores proferunt.*

Dass wir hier mit Dritteln des χρόνος πρῶτος (d. i. mit Dritteln unserer Achtelnote) zu operiren haben, kann nicht auffallen. Denn auch in unserer modernen Musik ist dies gar nicht ungewöhnlich. Jede Triolennote geht auf Drittel zurück:



denn von diesen Triolennoten hat eine jede genau den Werth von $\frac{2}{3}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{8}{3}$ der Achtelnote. Die Triolen unserer modernen Musik sind genau in derselben Weise irrationale rhythmische Grössen, wie die entsprechenden Silbenwerthe der Alten, denn sie lassen sich nicht als Multipla derjenigen Noten, nach welchen man den Tact bemessen kann, ausdrücken.

Es sind die S. 527. 528 genannten irrationalen Silben also solche, welche auch in unserer heutigen Rhythmik ein Analogon haben. Aber die Alten haben noch eine auf die Maasseinheit des halben χρόνος πρῶτος zurückzuführende irrationale Länge, nämlich

$$\frac{3}{2}$$

Diese Silbengrösse entspricht zwar genau unserem punctirten Achtel (♪.), aber sie wird in der alten Rhythmik in einer uns ungewohnten Weise verwandt. Aus Aristoxenus S. 10, 22 und Bacchius S. 47 ergibt sich nämlich, dass die Spondeen, welche den Trochäen an den geraden, den Iamben an den ungeraden Stellen beigemischt werden, zum starken Tacttheile eine zweizeitige rationale Länge, zum schwachen Tacttheile dagegen eine verkürzte irrationale Länge von $\frac{3}{2}$ χρόνοι πρῶτοι haben. Dies ist die Function der jetzt in Rede stehenden, auf die Maasseinheit des halben χρόνος πρῶτος zurückgeführten irrationalen Silbe. Sie bewirkt eine Verzögerung des schwachen Tacttheils um den Betrag eines halben χρόνος πρῶτος. *)

*) Die Spondeen mit irrationalem leichten Tacttheile von $\frac{3}{2}$ χρ. πρ. sind nach den Alten πόδες ἄλογοι. Die Tacte, welche die auf einen Drittel-χρ. πρ. zurückzuführenden Silben enthalten, sind πόδες ῥητοί.

Die zweizeitige rationale Länge solcher unter Trochäen und Iamben eingemischten Spondeen kann aufgelöst werden

$\frac{3}{2}$ über der 5. und 9., $\frac{3}{2}$ über der 1. und 5. Silbe:

–́ ⏑ ⏑́ ⏑ – –́ ⏑ –́ –   – –́ ⏑ –́ – ⏑́ ⏑ ⏑ –́

Wir weisen hierauf deshalb hin, weil sich daraus eine anderweitige nothwendige Limitation des Aristoxenischen Satzes, dass die Länge immer das Doppelte der Kürze sei, ergibt. In dem Tacte

⏑́ ⏑ –
1 1 $\frac{3}{2}$

ist die (irrationale) Länge **nicht** das Doppelte der ihr vorausgehenden einzeitigen Kürze. Jener Aristoxenische Satz, dass die Länge immer das Doppelte der Kürze sei, wird also keine Geltung haben von solchen Tacten, in welchen die Länge auf die Kürze folgt, sondern nur in solchen, in welchen die Länge der Kürze vorausgeht. Wir werden ihn mithin zu fassen haben: „Die Länge ist das Doppelte der ihr **folgenden** Kürze."

Wir finden in dem obigen Schema aber auch den Tact

– ⏑́ ⏑
$\frac{3}{2}$ 1 1

und dieser macht noch eine fernere Limitation jenes Satzes nothwendig. Wir sehen hier nämlich einen mit dem leichten Tacttheile beginnenden Tact vor uns, in welchem der irrationale leichte Tacttheil **nicht** das Doppelte der auf ihn folgenden im schweren Tacttheile stehenden Kürze ist. Wir werden also auf Tacte dieser Art jenen Satz des Aristoxenus vom Verhältniss der Länge zur Kürze nicht anwenden dürfen, sondern nur auf die mit dem schweren Tacttheile beginnenden Tacte, und ihn nunmehr folgendermaassen aussprechen müssen:

In jedem Tacte ist die lange Ictussilbe doppelt so gross als die ihr folgende kurze.

Es hat sich diese Limitation des von Aristoxenus Ausgesprochenen ganz nothwendig aus seinen eignen Angaben über den anderthalbzeitigen leichten Tacttheil ergeben. Aristoxenus ist in seinem Ausdrucke sonst überall so bestimmt, dass wir ihn auch mit Beziehung auf das Fragment 1 des Psellus nicht der Ungenauigkeit in seinen Aussagen bezichtigen dürfen: das Fragment ist abgerissen und die weiter folgende Darstellung des Aristoxenus, in der er es sicherlich an dieser näheren Limitation über das Verhältniss der Länge zur Kürze nicht hat fehlen lassen, ist uns verloren.

§ 45.

Die rhythmische Pause.

Im gewöhnlichen Sprechen machen wir da, wo ein Gedanke, ein Satz, ein selbstständiger Satztheil zu Ende ist, oder wo einzelne Wörter neben einander nachdrücklich hervorgehoben werden sollen, eine Pause. Auch beim Recitiren und Declamiren unserer Verse halten wir, wenn wir schön und geschmackvoll vortragen wollen, diese durch den Sinn hervorgerufenen Pausen ein. Eben so machen wir es beim Vortrage antiker Poesie. Hierdurch geschieht der strengen Forderung des Rhythmus kein geringer Eintrag: wir beachten bei diesem Vortrage zwar den rhythmischen Ictus, aber halten nicht überall die rhythmischen Zeiten ein, indem wir dieselben durch Pausen über die Gebühr erweitern.

Die griechischen Rhapsoden haben es beim Declamiren ihrer Hexameter und was etwa sonst noch von Metren declamatorisch vorgetragen wurde, wahrscheinlich nicht anders gemacht. Die bei weitem grösste Zahl von Metren ist aber für den melischen Vortrag bestimmt und hierbei kommt der strenge Rhythmus zu seinem vollen Rechte*). Hier in der φωνὴ διαστηματική, wo jede Silbe eine längere Dauer hatte als beim Sprechen und Declamiren (Aristox. Harm. p. 8. 9; vgl. S. 522), hat jede Silbe ihr volles rhythmisches Maass; eine durch den Gedanken dargebotene Pause, wie beim Sprechen und Declamiren, wird nicht gemacht, ein jeder χρόνος des Rhythmizomenon schliesst sich so eng an den anderen, dass die zwischen ihnen liegende Zeit eine der Silbendauer gegenüber verschwindende oder unendlich kleine ist. Dies lehrt ein aristoxenisches Fragment bei Psell. § 6 (S. 3), in welchem zwischen den ἠρεμίαι und κινήσεις des Rhythmus unterschieden wird. Als ἠρεμίαι oder stätige Elemente werden hier die χρόνοι des Rhythmizomenon, d. i. Silben und Töne, gefasst; als κινήσεις die Uebergänge von einem Tone zum andern oder von einer Silbe zur anderen, also die zwischen zwei Tönen oder zwischen zwei Silben liegende Zeit. Die ἠρεμίαι, sagt Aristoxenus, sind der Zeitdauer nach γνώριμοι, die μεταβάσεις sind ἄγνωστοι.

Dagegen hat der Rhythmus seine ihm eigenthümlichen, von

*) Bei Porphyr. ad Ptol. p. 239 wird unterschieden die ἀναγνωστική, μετρική, ῥυθμική, d. h. der declamatorisch-prosaische, der declamatorisch-metrische und der streng (melische) rhythmische Vortrag. Die dort gegebenen Definitionen dieser 3 Arten sind nicht recht deutlich.

dem Gedankenzusammenhange in den meisten Fällen ganz unabhängigen rhythmischen Pausen, sowohl in der Metrik wie in der Musik, genannt χρόνοι κενοί, *tempora inania*. In den erhaltenen Fragmenten des Aristoxenus ist von ihnen nicht die Rede, wohl aber bei Aristid. S. 38. 41, Anonym. de mus. S. 49; Fab. Quintil. 9, 4, 51. 108; Augustin. de mus. 4, 2, 13. Ihre eigentliche Stelle haben sie am Ende einer metrischen Periode oder eines Verses, wo stets ein Wortende vorkommt und in den Anfängen der Poesie vermuthlich auch ein Satzende statt fand, sie werden aber auch im Inlaute des Verses angewandt, Fab. Quintil. 9, 7, 78, Augustin. Sie beeinträchtigen die rhythmischen Zeiten nicht, wie die beim Declamiren unserer Verse eingehaltenen Gedankenpausen, sondern sind dem Rhythmus untergeordnet, oder vielmehr Bestandtheile des Rhythmus, so gut wie die Silben und Töne, und bewirken dasselbe, was sonst durch die Dehnung der Silben und Töne erreicht wird.

Ueber ihre Zulässigkeit im Metrum dürfen wir den Satz aufstellen, dass sie nur da vorkommen können, wo ein Wort zu Ende ist, also nur zwischen dem Aus- und Anlaute zwei benachbarter Wörter — wahrscheinlich aber auch nicht einmal zwischen solchen Wörtern, welche begrifflich eine enge Einheit bilden, also nicht zwischen Präposition und ihrem Casus, nicht bei Encliticis und Atonis u. s. w. Denn eine Pause im Inlaute des Wortes kann nicht gestattet sein, da sie die zusammengehörigen Silben auseinanderreissen würde. Dieser Satz ist zwar nicht von den Alten überliefert, aber Alles, was dieselben uns über die Pausen im Einzelnen berichten, stimmt damit überein.

Der Anonymus S. 49 theilt uns an derselben Stelle, in welcher er von den gedehnten langen Silben spricht, ein Verzeichniss der χρόνοι κενοί von der einzeitigen bis zur vierzeitigen mit. Das bei den Alten gebräuchliche rhythmische Zeichen für die Pause ist ein Lambda als Abkürzung des Wortes λεῖμμα, und zwar für die einzeitige ein blosses Λ, für die 2-, 3- und 4-zeitige ein Λ mit dem darübergesetzten Zeichen der μακρὰ δίσημος, τρίσημος, τετράσημος:

χρόνος κενὸς μονόσημος Λ (unsere Achtelpause 𝄾)
χρόνος κενὸς δίσημος $\bar{\Lambda}$ (unsere Viertelpause 𝄽)
χρόνος κενὸς τρίσημος $\bar{\Lambda}$ (unsere 3-Achtelpause 𝄽.)
χρόνος κενὸς τετράσημος $\bar{\Lambda}$ (unsere halbe Pause 𝄼)

Aristides sagt S. 38, dass die kurze (einzeitige) Pause λεῖμμα, die lange πρόσθεσις genannt werde. Diese Namen beziehen sich darauf,

dass die kurze durch ein blosses Λ, die lange durch ein Λ mit dem „Zusatze" des Längezeichens ausgedrückt wird.

Zeichen für längere als 4zeitige Pausen lassen sich nicht nachweisen, aber daraus folgt nicht, dass die letzteren nicht vorkamen. Man konnte 2 oder mehrere der angegebenen Pausezeichen durch ein ‿ (ὑφέν), dessen man sich sonst zur Bindung der Notenzeichen bediente, verbinden, z. B. $\bar{\Lambda}\bar{\Lambda}$, oder es genügte auch, sie ohne dasselbe nebeneinander zu setzen.

Aus der Notirung des hym. in Hel. und Nemes. geht hervor, dass man das Pausenzeichen auch gebrauchte, um eine τονὴ auszudrücken, indem man z. B. hinter ein Notenzeichen ein Λ setzt, um die Dreizeitigkeit derselben anzuzeigen. Dies ist dasselbe, als wenn wir statt ♩. die Bezeichnung ♩𝄾 wählen wollten.

Uebersicht der χρόνοι τοῦ ῥυθμιζομένου.

		Συλλαβὴ μακρά					βραχεῖα	
		πυξημένη			τελεία	μεμειωμένη πυξημένη	τελεία	μεμειωμένη
χρόνοι ῥητοί		5	4	3	2		1	
χρόνοι ἄλογοι	ποδῶν ἀλόγων					[illegible]		
	ποδῶν ῥητῶν τρισήμων					[illegible]	3	[illegible]
	ποδῶν ῥητῶν τετρασήμων			[illegible]	3	[illegible]		
χρόνοι κενοὶ ῥητοί		$\bar{\Lambda}$ 4	$\bar{\Lambda}$ 3	$\bar{\Lambda}$ 2			Λ 1	
		πρόσ-θεσις					λεῖμμα	

Zweites Capitel.

Theorie der Tacte.

§ 46.

Die Tactarten.

Das wichtigste aus der gesammten rhythmischen Doctrin der Alten ist uns die Tacttheorie des Aristoxenus, die er nach den S. 11, 20 von ihm aufgestellten 7 Kategorieen behandelt: 1) die Tactart (γένος), 2) die Tactgrösse (μέγεθος), 3) die rationalen und irrationalen Tacte, 4) die einfachen und zusammengesetzten Tacte, 5) die Diairesis, 6) das Schema, 7) die Antithesis. Wir beschränken uns zunächst lediglich auf die Doctrin des Aristoxenus und werden erst am Ende des Kapitels auf die abweichenden Tacttheorieen, die uns von späteren Rhythmikern zugekommen sind, eingehen. Wir beginnen wie Aristoxenus mit den Tactarten.

Die moderne Rhythmik unterscheidet zwei Tactarten, den geraden und den ungeraden Tact. Der **gerade Tact** zerfällt in zwei dem Zeitumfange nach gleiche Hälften, von denen die eine als schwerer, die andere als leichter Tacttheil angesehen wird z. B. $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$ Tact. Der **ungerade Tact** zerfällt in drei Theile, die sich in dem Zeitumfange gleichstehen, aber durch verschiedenen Ictus unterscheiden, z. B. der $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{9}{8}$ Tact. Hierzu kommt als eine Nebengattung des ungeraden Tactes noch der **fünftheilig ungerade Tact** hinzu, der im Volksliede wie in der Oper vorkommt, aber nur selten im Gebrauch ist. Der Tact heisst ein zusammengesetzter, wenn er sich in mehrere einzelne Tacte zerlegen lässt, wie z. B. der $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{4}{4}$ Tact; ist dies nicht der Fall, so ist er ein einfacher, wie der $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ Tact.

Bei den Griechen heissen die Tactarten γένη ποδικά (später auch γένη ῥυθμικά). Die antiken Tactarten fallen im wesentlichen mit den modernen zusammen, jedoch nicht ohne mancherlei Unterschiede, die keineswegs alle bloss in einer verschiedenen Auffassung der antiken und modernen Rhythmiker ihren Grund haben. Die häufigsten Tactarten sind auch bei den Alten der zweitheilige und der dreitheilige d. h. der aus zwei und aus drei gleichen Zeitabschnitten bestehende Tact. Aber die Alten stellen diesen beiden als eine dritte Art auch noch den fünftheiligen coordinirt zur Seite: wenn gleich der letztere auch bei den Alten seltener gebraucht wurde als die beiden ersteren, so war seine Anwendung doch eine ungleich häufigere als bei den Modernen.

In der Auffassung des geraden Tactes stimmt die alte und die moderne Rhythmik überein, denn auch die Alten zerlegen ihn in zwei gleiche Hälften und nennen ihn deshalb πούς ἐν λόγῳ ἴςῳ, später πούς oder ῥυθμὸς ἴςος, *rhythmus par.*

Aber auch die beiden ungeraden Tacte werden zunächst je nur in zwei Abschnitte zerfällt und hiernach ist die technische Bezeichnung gewählt. Zerlegt man einen dreitheiligen Tact in zwei Abschnitte, so muss der eine Abschnitt doppelt so gross sein als der andere

– [1] | – – [2] oder – – [2] | – [1]

und hiernach heisst dieser Tact πούς ἐν λόγῳ διπλαςίῳ, πούς oder ῥυθμὸς διπλάςιος, *rhythmus duplex.*

Wird ferner ein fünftheiliger Tact in zwei Abschnitte zerlegt, so kommen auf den einen Abschnitt zwei, auf den andern drei Theile

– – [2] | – – – [3] oder – – – [3] | – – [2]

es verhalten sich also die beiden Abschnitte wie 2 : 3, oder mit anderen Worten, der eine Abschnitt ist das anderthalbfache des anderen, und der ganze Tact heisst deshalb πούς ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ, πούς oder ῥυθμός ἡμιόλιος, *rhythmus sescuplex.*

Hiernach unterscheiden die Alten drei γένη ῥυθμικὰ, γένος ἴςον, διπλάςιον, ἡμιόλιον, Plato rep. 3. 400 a Τρία ἄττα ἐςτὶν εἴδη ἐξ ὧν αἱ βάςεις πλέκονται. Aristot. rhet. 3, 8. Aristox. 22, 15. Aristid. 31. 41. Fab. Quintil. inst. 2. 4. 45. Mar. Vict. 2484. schol. Hephaest. 124. Durch sie sind drei verschiedene rhythmische Verhältnisse gegeben, λόγοι ῥυθμικοί oder λόγοι ποδικοί genannt:

der λόγος ἴσος, λόγος διπλάσιος oder διπλασίων und ἡμιόλιος, *ratio par*, *duplex*, *sescuplex*.

Es giebt nun aber auch noch eine andere Bezeichnung, bei der man die kleinsten Tacte eines jeden der drei Rhythmengeschlechter zu Grunde legte und den ihnen zukommenden Namen auf das ganze Rhythmengeschlecht übertrug. Der kleinste gerade Tact ist der vierzeitige Dactylus, unserem $\frac{2}{4}$ Tacte entsprechend, nach ihm nannte man auch alle umfangreicheren geraden Tacte πόδες „δακτυλικοί". — Der kleinste πούς διπλάσιος ist der dreizeitige Iambus und Trochäus; nach dem ersteren, als dem häufigsten von beiden, nannte man auch alle grösseren πόδες διπλάσιοι, also alle dreitheiligen Tacte „ἰαμβικοί". — Der kleinste Tact des in 5 gleiche Theile zerfallenden oder hemiolischen Rhythmengeschlechtes ist der fünfzeitige Päon, der unserem $\frac{5}{8}$ Tacte entsprechen würde: von ihm wurde der Name πούς παιωνικός auch auf alle grösseren πόδες ἡμιόλιοι übertragen. Diese Terminologie ist eine der wichtigsten Differenzen zwischen den Rhythmikern und Metrikern.

Die Uebertragung des Namens Dactylus, Iambus, Päon auf viel umfangreichere πόδες oder ῥυθμοί gibt uns nun darüber Auskunft, weshalb das Alterthum die beiden ungeraden Tactarten nicht, wie die moderne Rhythmik in drei oder fünf Theile, sondern nach zwei ungleichen Abschnitten sonderte. Der Iambus und Trochäus ist dasselbe wie unser $\frac{3}{8}$ Tact, aber in der Poesie erscheint er ursprünglich und auch späterhin wenigstens noch in den bei weitem häufigsten Fällen als die Verbindung bloss zweier Silben, einer zweizeitigen Länge und einer einzeitigen Kürze; von den drei gleichen Zeitmomenten des Tactes erscheinen hier also zwei in der festen Einheit einer langen Silbe vereinigt. In der Form des Tribrachys wird zwar jedes Zeitmoment durch eine besondere Silbe ausgedrückt, aber weil dies die ungleich seltnere Form war, so fasste man sie als eine secundäre, als die Auflösung des zweisilbigen Iambus und Trochäus. Da nun unter den musischen Künsten der Griechen die Poesie, nicht die Musik, voranstand, so erklärt es sich, weshalb man, ausgehend von der metrischen Beschaffenheit, den dreizeitigen Tact nicht in drei, sondern nur in zwei Abschnitte zerlegte, von denen der eine das διπλάσιον des anderen war. Von dem kleinsten Tacte dieses Rhythmengeschlechtes übertrug man dann dieselbe Eintheilung in zwei Abschnitte auch auf die

grösseren, ebenso wie man auf diese den Namen πόδες ἰαμβικοί übertrug.

Aehnlich für das hemiolische Rhythmengeschlecht. Der kleinste πούς desselben, der Päon, erscheint seiner metrischen Gestalt nach als – ◡ –. Auch hier unterschied man zwei Abschnitte, von denen der eine einen Trochäus, der andere eine Länge umfasste, und übertrug die zweitheilige Gliederung des Fusses nach dem λόγος ἡμιόλιος von dem fünfzeitigen Päon auf alle grösseren Tacte desselben Rhythmengeschlechtes, ebenso wie man auf diese auch den Namen πόδες παιωνικοί übertrug.

Die beiden secundären Tactarten.

Die drei bisher behandelten Tactarten sind nicht die einzigen der griechischen Rhythmik*), aber es sind die einzigen, welche eine συνεχῆς ῥυθμοποιία zulassen nach Aristox. S. 12, 14; vgl. Mar. Vict. p. 2485 *hae sunt tres partitiones quae continuam rhythmopoeiam faciunt.* Ausser ihnen gibt es noch πόδες τριπλάσιοι und ἐπίτριτοι, in denen sich die beiden Abschnitte wie 1 : 3 und wie 3 : 4 verhalten. Aus der Partie der Aristoxenischen Stoicheia, welche hierüber handelte, besitzen wir zwei Auszüge, den einen bei Psellus § 9. 11 (S. 14), den anderen bei dem jüngeren Dionysius S. 25 in seinem ersten Buche περὶ ὁμοιοτήτων.

Bei Psellus heisst es: „Von den rhythmischen Verhältnissen sind das isorrhythmische, diplasische und hemiolische die εὐφυέστατοι, aber bisweilen ist ein Tact auch im λόγος τριπλάσιος und ἐπίτριτος gegliedert.“ Und dann mit Bezug auf die somit im ganzen sich ergebenden 5 λόγοι ποδικοί: „Es ist in der Natur des Rhythmus der ποδικὸς λόγος analog der Consonanz in der Harmonik.“

Die Stelle des Dionysius, welche uns Porphyrius ad Ptolem.

*) Schon die allgemeine Definition, welche Aristox. S. 11 von der διαφορὰ κατὰ γένος gibt, enthält eine Hindeutung auf die beiden secundären Tactarten: γένει δὲ ὅταν οἱ λόγοι διαφέρωσιν ἀλλήλων οἱ τῶν ποδῶν οἷον ὅταν ὁ μὲν τὸν τοῦ ἴσου λόγον ἔχῃ, ὁ δὲ τὸν τοῦ διπλασίονος, ὁ δ' ἄλλον τινὰ τῶν ἐρρύθμων χρόνων; die rhythmischen Chronoi des einen Tactes stehen im λόγος ἴσος, die eines anderen im λόγος διπλάσιος, die eines dritten in irgend einem anderen Verhältnisse —, es muss also ausser dem λόγος ἡμιόλιος noch mehrere andere rhythmische Verhältnisse geben.

p. 255 mittheilt, lautet folgendermaassen: „Nach den κανωνικοί ist das Wesen des Rhythmus und der Harmonik ein und dasselbe. Ihnen erscheint nämlich die Höhe des Tones als Schnelligkeit, die Tiefe als Langsamkeit, und überhaupt die Harmonie als eine Symmetrie von Bewegungen und die melodischen Intervalle nach Zahlenverhältnissen geordnet. Wenn also ihre Ansichten wahr sind (— es sind viele und bedeutende Männer, welche diese Ansicht haben, und in der That bestehen die Rhythmen in bestimmten Zahlenverhältnissen, die einen im λόγος διπλάσιος, die andern im λόγος ἴσος u. s. f. —), so könnte wohl das μέλος und der ῥυθμός seiner Natur nach als identisch erscheinen. Und ferner werden auch die μουσικοί dasselbe zu bezeugen scheinen, nämlich dass die Consonanzen und die rhythmischen Verhältnisse etwas Verwandtes und Gemeinsames haben; denn sie stellen die Ansicht auf, dass die Consonanzen durch dieselben Zahlenverhältnisse hervorgebracht werden, wie die rhythmischen Verhältnisse, die Quarte durch das epitritische Verhältniss 3 : 4, die Quinte durch das hemiolische 2 : 3, die Octave durch das diplasische 1 : 2, die Duodezime durch das triplasische 1 : 3, während der λόγος ἴσος die Homophonie hervorbringt. Nach demselben Verhältnisse sind aber auch die Tacte gegliedert, die meisten und die am normalsten gebildeten Tacte (οἱ πλεῖστοι καὶ εὐφυέστατοι) im λόγος ἴσος, διπλάσιος und ἡμιόλιος, einige wenige (ὀλίγοι τινές) aber auch im λόγος ἐπίτριτος und τριπλάσιος.“ Wir haben im 2. Theile dieser Stelle das handschriftliche κανωνικοί in μουσικοί verändert. Dies ist nothwendig. Dionysius bezieht sich auf 2 verschiedene Quellen, die dasselbe sagen; Die Einen sind die κανωνικοί, die Anderen können nicht wiederum κανωνικοί genannt seien. Was hier zu schreiben sei, ergibt sich, wenn wir wissen, dass unter den κανωνικοί die Anhänger der Pythagoreer gemeint sind, welche den Ton genau mathematisch zu bestimmen suchten, wie Ptolemäus, Nikomachus und viele aus der früheren Zeit. Mit dieser Schule leben die Anhänger des Aristoxenus, die μουσικοί, in ewigem Zerwürfniss, und über ihren Streit gab es eine ziemlich umfangreiche Litteratur, wie wir aus Porphyrius zu Ptolemäus sehen. Die Gewährsmänner der zweiten Art, die in dem vorliegenden Punkte mit den κανωνικοί übereinstimmten, sind eben die Anhänger des Aristoxenus, und deshalb haben wir das zweite κανωνικοί in μουσικοί verändert: liegt ja doch dem Dionysius offenbar dieselbe Quelle zu Grunde, wie der oben an-

geführten Stelle des Psellus. Nicht nur in der Sache, sondern auch in den Worten die grösste Uebereinstimmung.*)

Die Fassung des Dionysius lässt nun über die Bedeutung des zweiten Satzes bei Psellus, dass zwischen den Consonanzen der Musik und den Tactgeschlechtern eine Analogie bestände, keinen Zweifel mehr. Durch diese Analogie mit der Harmonik suchte man gerade die Existenz der beiden secundären Rhythmengeschlechter zu rechtfertigen:

1) die Homophonie zweier Töne, = 1 : 1, entspricht dem λόγος ἴσος ποδικός.
2) das Quartenintervall (τὸ διὰ τεσσάρων), welches durch das Zahlenverhältniss 3 : 4 bedingt wird, entspricht dem λόγος ἐπίτριτος,
3) das Quintenintervall (τὸ διὰ πέντε), 2 : 3, entspricht dem λόγος ἡμιόλιος,
4) die Octave (τὸ διὰ πασῶν), 1 : 2, dem λόγος διπλάσιος,
5) die Duodezime (τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε), 1 : 3, dem λόγος τριπλάσιος.

Diese von Aristoxenus aufgestellte Analogie, die für uns keine andere Bedeutung hat, als zu zeigen, dass Aristoxenus den λόγος ἐπίτριτος und διπλάσιος entschieden anerkennt, stammt von den Pythagoreern. Hieraus erklärt sich der Umstand, dass in dieser Analogie die sechste der musikalischen Consonanzen, die Undezime, τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων, 3 : 8, nicht genannt ist. Ihr entspricht kein rhythmisches Verhältniss; musste nun nicht gerade, so fragen wir, auch die Berechtigung des triplasischen und epitritischen Geschlechts problematisch sein, da es keinen der Undezime entsprechenden λόγος ῥυθμικός gab? Die Antwort ist nein; wenigstens nach der Theorie der Pythagoreer konnte hierdurch die Analogie nicht gestört werden; denn wir wissen, dass ihre Schule die Undezime in der Zahl der consonirenden Intervalle nicht gelten lassen wollte. So berichtet Ptolemäus Harmon. 1, 5 p. 9.

Ausser Aristoxenus machen auch die aristotelischen Problemata 19, 39 auf die Analogie zwischen den musikalischen Consonanzen und den Rhythmengeschlechtern aufmerksam: καθάπερ

*) Ueber die Ausdrücke κανωνικοί und μουσικοί vgl. besonders Porphyr. ad Ptolem. p. 207 ff. und oben § 9 S. 75.



ἐν τοῖς μέτροις οἱ πόδες ἔχουσι πρὸς αὑτοὺς λόγον πρὸς ἴσον ἢ δύο πρὸς ἕν, ἢ καί τινα ἄλλον, οὕτω καὶ οἱ ἐν τῇ συμφωνίᾳ φθόγγοι λόγον ἔχουσι κινήσεως πρὸς αὑτούς. Wenn hier Aristoteles ausser dem λόγος ἴσος und dem διπλάσιος (δύο πρὸς ἕν) noch hinzusetzt καί τινα ἄλλον, so ist dies ein Beweis, dass er ausser den beiden genannten noch mehrere Rhythmengeschlechter annimmt oder mindestens zwei, also ausser dem λόγος ἡμιόλιος noch den λόγος ἐπίτριτος oder τριπλάσιος oder beide zusammen.

Aristid. S. 31 schweigt von dem γένος τριπλάσιον, dagegen führt er das ἐπίτριτον hinter den drei Primärgeschlechtern als vierte Tactart auf, jedoch ohne sie zu coordiniren; denn seine Worte sind: γένη τοίνυν ἐστὶ ῥυθμικὰ τρία, τὸ ἴσον, τὸ ἡμιόλιον, τὸ διπλάσιον (προστιθέασι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον) ἀπὸ τοῦ μεγέθους τῶν χρόνων συνιστάμενα. Hier gehört συνιστάμενα zu γένη ῥυθμικά, es ist demnach προστιθέασι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον eine Parenthese und wir haben sie als solche bezeichnet. Auch S. 29, 11 hat Aristides vier Rhythmengeschlechter im Auge: ἔρρυθμοι μὲν (χρόνοι) οἱ ἔν τινι λόγῳ πρὸς ἀλλήλους σώζοντες τάξιν, οἷον διπλασίονι, ἡμιολίῳ καὶ τοῖς τοιούτοις (nämlich ἴσῳ καὶ ἐπιτρίτῳ). Von dem epitritischen Geschlechte sagt Aristides S. 31. 32: ὁ δὲ δ' πρὸς γ' (συγκρινόμενος γέννᾳ τὸν λόγον) τὸν ἐπίτριτον und ferner: τὸ δὲ ἐπίτριτον ἄρχεται μὲν ἀπὸ ἑπτασήμου, γίνεται δὲ ἕως τεσσαρεσκαιδεκασήμου. Σπάνιος δὲ ἡ χρῆσις αὐτοῦ. Dem Megethos nach ist also der epitritische Tact entweder ein siebenzeitiger oder ein vierzehnzeitiger, jener ist in $3 + 4$, dieser in $6 + 8$ Chroni protoi gegliedert, doch wird er nur selten angewandt. Auch S. 39 sagt Aristides ausdrücklich, dass das epitritische Verhältniss ein rhythmisches ist: „Wenn ich ein δεκάσημον μέγεθος eintheilen kann in $3 + 3 + 4$, so dass die beiden letzten dieser 3 Abschnitte im λόγος ἐπίτριτος stehen, dann habe ich eine Gliederung, ἐξ οὗ φημι συντίθεσθαι τὸν δεκάσημον (sc. ἀριθμόν)."

Was wissen wir nun von den beiden secundären Rhythmengeschlechtern Specielles?

1) Die 3 Normalrhythmen sind die εὐφυέστατοι (Dionys. Psellus), die beiden secundären also weniger εὐφυεῖς.

2) Die 3 Normalrhythmen sind die häufigsten (πλεῖστοι Dionys.), die beiden secundären sind selten, Psell.: γίνεται δέ ποτε ποὺς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτρίτῳ; Dionys.

ὀλίγοι δέ τινες καὶ κατὰ τὸν ἐπίτριτον καὶ κατὰ τὸν τριπλάσιον; Aristid.: cπάνιος δὲ χρῆcιc αὐτοῦ (sc. τοῦ ἐπιτρίτου.)

3) Die 3 Normalrhythmen lassen auch continuirliche Composition zu. Es heisst von ihnen Aristox. S. 12, 14 τῶν δὲ ποδῶν τῶν καὶ cυνεχῆ ῥυθμοποιίαν ἐπιδεχομένων τρία γένη ἐcτί, τό τε δακτυλικὸν καὶ τὸ ἰαμβικὸν καὶ τὸ παιωνικόν; fragm. Paris § 10: λόγοι δέ εἰcι ῥυθμικοὶ καθ' οὓc cυνίcτανται οἱ ῥυθμοὶ δυνάμενοι cυνεχῆ ῥυθμοποιίαν ἐπιδέξαcθαι τρεῖc, ἴcoc, διπλαcίων, ἡμιόλιοc. Nach dieser zweiten Stelle, welche aus der ersten geschöpft ist, ist das vom Cod. Rom. überlieferte δεχομένων der ersten Stelle vielleicht in ἐπιδεχομένων zu verbessern (cf. δυναμένοι ἐπιδέξαcθαι). So sagt Aristoxenus auch S. 7, 10 ἐπιδέχεcθαι. Der Sinn ist: die genannten Tacte gestatten, dass sie der ῥυθμοποιόc auch cυνεχῶc gebraucht. Was bedeutet nun aber: ein πούc kann cυνεχῶc gebraucht werden? Dies ist ein auch bei den Metrikern üblicher Ausdruck. So sagt Hephaest. p. 19 von der Zulassung des Anapästes im Trimeter: er solle von Rechtswegen nur an den ungraden Stellen gebraucht werden, die Iambographen und Tragiker halten dies Gesetz fest: „ἰαμβοποιοὶ καὶ τραγῳδοποιοὶ οὐ cυνεχῶc κέχρηνται," die Komiker aber befolgen es nicht „εὑρίcκεται παρὰ τοῖc κωμικοῖc cυνεχῶc ὁ ἀνάπαιcτοc" z. B.

Pherecrat. Metall. 1, 9 παρὰ τοῖc ποταμοῖc cίζοντ' ἐκέχυντ' ἀντ' ὀcτράκων.

Aves 108 ποδαπὼ τὸ γένοc δ'; ὅθεν αἱ τριήρειc αἱ καλαί.

Vesp. 979 κατάβα, κατάβα, κατάβα, κατάβα, καταβήcομαι.

Man sagt also von dem Anapäst des Trimeters, er wird οὐ cυνεχῶc gebraucht, wenn er nur an den ungraden Stellen vorkommt, so dass also, wenn in Einem Trimeter 2 Anapäste vorkommen, diese durch einen Iambus getrennt sind; — man sagt dagegen, er wird cυνεχῶc gebraucht, wenn zwei oder mehrere Anapäste unmittelbar auf einander folgen können.

In demselben Sinne wie hier (also nicht etwa von stichischer Composition) haben wir das cυνεχῶc für den Gebrauch der 5 πόδεc ῥυθμικοί zu verstehen. Derselbe diplasische oder derselbe isorrhythmische, oder derselbe hemiolische Tact kann mehrmals hinter einander wiederholt werden, ohne dass ein anderer Tact dazwischen tritt, aber der triplasische πούc und ebenso der epitritische πούc kann nicht unmittelbar hintereinander wiederholt werden: zwischen 2 triplasischen und zwischen 2 epitri-

tischen πόδες muss immer ein anderer πούς in der Mitte stehen.

Plato lässt den Damon nur von drei Tactarten reden, Rep. 3, 400 a τρία ἄττα ἐστὶν εἴδη ἐξ ὧν αἱ βάσεις πλέκονται. Vgl. Aristotel. Rhet. 3, 8. Die Theorie der Alten aber statuirt schon bei Aristoxenus (und in den Aristotel. Problemata) ausser jenen drei noch zwei secundäre Tactarten, die sogenannte triplasische und die epitritische. Sie muss sie deshalb statuiren, weil sie den Auftact von dem folgenden schweren Tacttheile nicht zu sondern gelernt hat. Es sind dies also nur scheinbar besondere Tactarten, und auch Aristoxenus gibt ihnen neben den drei wirklichen Tactarten eine durchaus untergeordnete Bedeutung, wie sich schon aus dem folgenden § ergeben wird. Unsere Darstellung muss sich dem Gange der Aristoxenischen Stoicheia folgend vorerst auf die isorrhythmische, diplasische und hemiolische Tactart beschränken; die triplasische und epitritische werden wir im 3. Capitel zu behandeln haben: dort werden wir sehen, dass sie von den Rhythmikern in den ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος ἀνακλώμενα und ähnlichen Nebenformen des *metrum ionicum a minore* angenommen werden.

§ 47.

Der Tactumfang. Die einfachen und zusammengesetzten Tacte.

Innerhalb einer jeden Tactart kommen Tacte von verschiedenem Umfange vor, z. B. in der geraden Tactart $\frac{4}{8}$-, $\frac{6}{8}$-, $\frac{4}{4}$-, $\frac{4}{2}$-, $\frac{12}{8}$-, $\frac{6}{4}$-Tact. Die Theorie der Alten nennt diesen Unterschied die διαφορὰ κατὰ μέγεθος. In der Angabe der verschiedenen Tactgrössen bedient sie sich durchgängig der Ausdrücke ποὺς τρίσημος, τετράσημος, ἑξάσημος, δωδεκάσημος u. s. w., indem sie jedesmal die Zahl der in einem Tacte enthaltenen χρόνοι πρῶτοι oder Achtel angibt. Der moderne $\frac{12}{8}$-Tact ist also bei den Alten ein ποὺς δωδεκάσημος, aber auch der ihm im Umfange gleichstehende $\frac{6}{4}$-Tact wird ποὺς δωδεκάσημος genannt.

Die Lehre des Megethos der Tacte behandelt Aristoxenus als erste der sieben ποδικαὶ διαφοραί unmittelbar nach der über diese aufgestellte' Uebersicht S. 12. Sie ist uns bloss im Vaticaner Codex überkommen, aber auch hier nicht vollständig. Nachdem Aristoxenus kürzlich angegeben, wie die 3 Tactarten heissen (dactylische,

iambische, päonische Tactart) und welches rhythmische Verhältniss in einer jeden derselben besteht (isorrhythmisches, diplasisches, hemiolisches Verhältniss), stellt er eine Scala der Megethe auf, indem er vom 2 zeitigen beginnt und dann zum 3-, 4-, 5-, 6-, 7-zeitigen u. s. w. in der Reihenfolge der Zahlen fortschreitet: von einem jeden dieser Megethe gibt er an, ob es einen errhythmischen Tact bilden kann oder nicht, und welcher der drei Tactarten dasselbe im ersteren Falle angehört. Diese Scala liegt uns aber nur bis zum 8-zeitigen Megethos vor, denn innerhalb desselben bricht die Vaticaner Handschrift ab. Glücklicher Weise ist uns aus einer späteren Stelle des Aristoxenischen Abschnittes vom Tactumfange ein werthvolles Fragment erhalten. Nachdem nämlich Aristoxenus die Scala der Megethe zu Ende geführt hatte, gibt er eine kurze Recapitulation, worin er noch einmal für die drei Tactarten den kleinsten und grössten ihrer Tacte nennt, und diese Stelle ist es, die wir in einem dreifachen Auszuge besitzen, nämlich bei Psellus § 12, S. 13, im Fragmentum Parisinum § 11, S. 45 und bei Aristides und Martianus Capella S. 31. 32. Alle drei geben freilich die Worte des Aristoxenus nur unvollständig wieder, das Fragmentum Parisinum und Aristides erweitern sie zugleich durch nicht-aristoxenische Zusätze, durch welche theilweise schon die gemeinsame Quelle, der sie beide folgen, die Tactlehre des Aristoxenus nicht verbessert, sondern verschlechtert hatte. Der unmittelbar aus Aristoxenus fliessende Auszug des Psellus ist von diesen Zusätzen freigeblieben. Er lautet:

„Die ersten (d. i. die kleinsten) Tacte der drei Tactarten werden in folgende Zahlengrössen zu setzen sein: der iambische in die 3 Chronoi protoi (d. i. „die im Anfange der Scala aufgeführten" drei Chronoi protoi), der dactylische in die 4 Chronoi protoi, der päonische in die 5 Chronoi protoi."

„Ausgedehnt aber wird, wie sich zeigt, die iambische Tactart bis zum 18-zeitigen Megethos, so dass hier der grösste Tact sechsmal so gross als der kleinste ist, die dactylische Tactart bis zum 16-zeitigen Megethos [Fehler der Handschriften: bis zum 18-zeitigen Megethos], das päonische bis zum 25-zeitigen Megethos."

Das Fragmentum Parisinum sagt: „Es beginnt die dactylische Tactart mit der 4-zeitigen Agoge und wird ausgedehnt bis zur 16-zeitigen, so dass der grösste Tact das 4-fache des kleinsten ist. Doch kommt es auch vor, dass der dactylische Tact bisweilen ein 2-zeitiges Megethos hat."

„Die iambische Tactart beginnt mit der 3-zeitigen Agoge und wird ausgedehnt bis zur 18-zeitigen, so dass der grösste Tact das 6-fache der kleinsten ist."

„Die päonische Tactart beginnt mit der 5-zeitigen Agoge und wird ausgedehnt bis zur 25-zeitigen, so dass der grösste Tact das 5-fache des kleinsten ist."

Aristides sagt: „Die isorrhythmische Tactart beginnt mit dem 2-zeitigen Tact und geht bis zum 16-zeitigen, denn wir sind unfähig, grössere Tacte dieser Art zu überschauen."

„Die diplasische Tactart beginnt mit dem 3-zeitigen Tacte und erstreckt sich bis zum 18-zeitigen, denn grössere Tacte dieser Art können wir nicht als Einheit auffassen."

„Die hemiolische Tactart beginnt mit dem 5-zeitigen Tacte und geht bis zum 25-zeitigen, denn bis zu dieser Ausdehnung kann ein Tact dieser Art von unserem rhythmischen Gefühle überschaut werden."

„Die epitritische Tactart beginnt mit dem 7-zeitigen Tacte und geht bis zum 14-zeitigen, jedoch ist ihre Anwendung eine seltene."

Nicht-aristoxenisch ist hier 1) bei Aristides die Hinzufügung der epitritischen Tactart zu der Trias der dactylischen, iambischen und päonischen Tactart, auf welche sich die Scala des Aristoxenus mit ausdrücklicher Ausscheidung der epitritischen lediglich beschränkt (vgl. S. 547 das 7-zeitige Megethos in der Scala des Aristoxenus. 2) Im Fragmentum Parisinum und bei Aristides die Aufführung eines 2-zeitigen Megethos als des kleinsten dactylischen Tactes — Aristoxenus erklärt einen solchen Tact ausdrücklich für unmöglich (vgl. S. 545 das 2-zeitige Megethos in der Scala des Aristoxenus). Ueber diese nach-aristoxenische Annahme eines ποὺς δίσημος das Nähere § 51. 3) Im Fragmentum Parisinum die eigenthümliche Verwendung des Wortes ἀγωγή als Terminus technicus für die Tacterweiterung. Dasselbe Wort für denselben Begriff gebraucht das Pariser Fragment auch im § 12 (S. 45).

Scheiden wir diese nicht-aristoxenischen Bestandtheile aus, so lässt sich aus unseren drei Quellen die ursprüngliche Fassung der Aristoxenischen Stelle über den grössten Tactumfang der 3 Tactarten folgendermaassen wieder herstellen:

1) „Der μέγιστος πούς des γένος δακτυλικόν ist „der ἑκκαιδεκάσημος, das vierfache μέγεθος des klein-

„sten (vierzeitigen) dactylischen Tactes, denn wir „sind unfähig, grössere Reihen dieser Art zu über- „schauen.

2) „Ein ποὺς ἰαμβικός (ein dreitheiliger Tact) umfasst „in seiner grössten Ausdehnung 18 Chronoi protoi, „so dass der grösste Tact dieses Rhythmengeschlech- „tes sechsmal so gross ist, als der kleinste (der τρί- „σημος); denn über dieses Megethos hinaus lässt sich „eine Reihe nicht mehr als Einheit fassen.

3) „Der grösste ποὺς παιωνικός (fünftheiliger „Tact) enthält 25 Chronoi protoi, so dass er das fünffache „μέγεθος des kleinsten zu diesem Rhythmengeschlechte „gehörenden Tactes (des πεντάσημος) beträgt; denn „nur bis zu dieser Ausdehnung kann eine derartige „Reihe von unserem Gefühle überschaut werden.“

Wir wenden uns nunmehr der mit dem ὀκτάσημον μέγεθος, wie schon bemerkt, abbrechenden Scala des Aristoxenus zu. Bereits G. Hermann vermuthete, dass hier ein sehr wichtiger Theil der Aristoxenischen Rhythmik verloren gegangen sei, und Böckh ruft aus: *quae utinam ne infelici periissent casu**). Allein wir haben diesen Verlust nicht allzusehr zu bedauern: das Erhaltene gibt die sicheren Normen an die Hand, mit denen wir die übrigen μεγέθη restituiren und die abgebrochene Reihe bis zu dem Endpuncte fortführen können, der uns aus Aristides, Fragm. Parisin. und Psellus bekannt ist. Ein Fehltritt ist hier geradezu unmöglich, weil uns der Gang, den wir zu nehmen haben, genau vorgezeichnet ist. Erhalten ist uns Folgendes:

Das δίσημον μέγεθος bildet keinen Tact. Als Grund gibt Aristoxenus an: παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν. Es ist interessant, wie sich Aristoxenus auch hier an die äussere Praxis des Tectirens hält, denn σημασία ist eben die Bezeichnung der Tacttheile durch das Tactiren, und jener Satz bedeutet „die Tactschläge (σημεῖα) würden zu rasch auf einander folgen: ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡.“ Unsere modernen Componisten wenden zwar bisweilen einen $\frac{2}{8}$-Tact, also einen ποὺς δίσημος an, aber alsdann wird das einzelne Achtel (der einzelne χρόνος πρῶτος)

*) G. Hermann opuscul. 3, S. 92. Boeckh de metr. Pind. 23.

noch in kleinere Zeittheile zerlegt, in Sechszehntel, Zweiunddreissigstel u. s. w., es fällt also hier keineswegs abwechselnd auf Note für Note ein schwerer und leichter Tacttheil, wie dies in der antiken Rhythmopöie, wo der χρόνος πρῶτος untheilbar ist, bei einem πούς δίσημος nothwendig der Fall sein müsste *).

Das τρίσημον μέγεθος ist der kleinste Rhythmus und zwar iambischen Geschlechtes, denn wenn eine Gruppe von drei untheilbaren χρόνοι πρῶτοι in zwei Abschnitte zerlegt wird, so wird der eine davon immer 2, der andere immer 1 Chronos protos enthalten (2 + 1 oder 1 + 2, das γένος διπλάσιον). Dies sagt Aristoxenus mit den Worten: ὁ τοῦ διπλασίου μόνος ἔσται λόγος ἐν τοῖς τρισίν. Also:

(1) πούς τρίσημος ἰαμβικός:

Trochäus – ⏑   ⏑ ⏑ ⏑
Iambus ⏑ –   ⏑ ⏑ ⏑   ($\frac{3}{8}$-Tact).

Das τετράσημον μέγεθος lässt sich zerlegen in 1 + 3 und 2 + 2: das erste Verhältniss ist unrhythmisch (λόγος τριπλάσιος), das zweite ein ῥυθμὸς δακτυλικός. Also:

(2) πούς τετράσημος δακτυλικός:

Dactylus – ⏑ ⏑   – –
Anapäst. ⏑ ⏑ –   – – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑   ($\frac{2}{4}$-Tact).

Das πεντάσημον μέγεθος zerfällt in 1 + 4 und 2 + 3: das erste Verhältniss ist unrhythmisch (λόγος τετραπλάσιος), das zweite ein ῥυθμὸς παιωνικός. Also:

(3) πούς πεντάσημος παιωνικός:

Päon. – ⏑ ⏑ ⏑   – ⏑ –   ($\frac{5}{8}$-Tact).

---

*) Auch schol. Hephaest. p. 131 schliesst das δίσημον μέγεθος aus der Zahl der Tacte aus, indem es vom Pyrrhichius sagt: οὗτος δὲ κατὰ πόδα μὲν οὐ βαίνεται διὰ τὸ κατάπυκνον γίνεσθαι τὴν βάσιν καὶ συγχεῖσθαι τὴν αἴσθησιν. Dies ist die genaue Interpretation jener Aristoxenischen Worte vom μέγεθος δίσημον. — Martianus Capella fand in seinem Exemplare des Aristides ein Scholion, welches auf die Doctrin des Aristoxenus Rücksicht nahm, denn es heisst bei ihm S. 33: *Proceleusmaticus disemus* συνεχής *vocatur, quia ipsa assiduitas et frequentia comprehendentis se invicem syllaboe nec magnitudinem aliquam nec modum divisae potestotis extendit, ideoque eo raro uti decet, ne assiduitas brevis syllabae carmen ipsum quod cum dignitate aliqua proferri oportet incidat.*

Das ἑξάϲημον μέγεθοϲ lässt sich zerlegen in 1 + 5, 2 + 4 und 3 + 3. Das erste Verhältniss ist unrhythmisch (λόγοϲ πενταπλάϲιοϲ), das zweite ein λόγοϲ διπλάϲιοϲ (2 : 4 = 1 : 2), das dritte ein ἴϲοϲ (3 : 3 = 1 : 1), und demnach ist das ἑξάϲημον μέγεθοϲ sowohl ein ῥυθμὸϲ ἰαμβικόϲ als auch ein δακτυλικόϲ (ἔϲτι τὸ μέγεθοϲ τοῦτο δύο γενῶν κοινόν, τοῦ τε ἰαμβικοῦ καὶ τοῦ δακτυλικοῦ). Also:

(4) ποὺϲ ἑξάϲημοϲ ἰαμβικόϲ:

Ionicus a majore – – ⏑ ⏑ (4, 2)
Ionicus a minore ⏑ ⏑ – – (2, 4)
($\frac{3}{4}$-Tact).

(5) ποὺϲ ἑξάϲημοϲ δακτυλικόϲ:

trochäische Dipodie – ⏑ – ⏑ (3, 3)
iambische Dipodie ⏑ – ⏑ – (3, 3)
($\frac{6}{8}$-Tact).

Das ἑπτάϲημον μέγεθοϲ ist unrhythmisch, hat keine διαίρεϲιϲ ποδική, denn es zerlegt sich nur in 1 + 6, 2 + 5, 3 + 4; das erste ist der λόγοϲ πενταπλάϲιοϲ, das zweite der λόγοϲ ὁ τῶν πέντε πρὸϲ τὰ δύο, das dritte der epitritische, nach Aristoxenus alles unrhythmische Verhältnisse.

Das ὀκτάϲημον μέγεθοϲ ist ein dactylischer Rhythmus .... Hiermit bricht die Scala des Aristoxenus ab, ohne dass uns eine Begründung für diesen Satz gegeben wäre. Aber die bisherigen Deductionen des Aristoxenus setzen uns in den Stand, nicht bloss die Begründung dieses Satzes zu geben, sondern auch von allen übrigen μεγέθη bis zum πεντεκαιεικοϲάϲημον zu bestimmen, ob sie unrhythmisch oder rhythmisch sind und welchem Rhythmengeschlechte sie im letzteren Falle angehören. Die Methode, die wir zu befolgen haben, lässt sich in zwei Sätze zusammenfassen:

1) Wir müssen jedes μέγεθοϲ in alle nur möglichen Abschnitte zerlegen, aber so, dass wir, wie es bisher Aristoxenus gethan, die ganze Gruppe jedesmal nur in zwei Theile zerfällen, die zusammen die ganze Anzahl der Chronoi protoi umfassen.
2) Von den Verhältnissen, die sich durch diese Zerlegung ergeben, sind nach Aristoxenus alle diejenigen rhythmisch, die sich auf das Verhältniss der drei Rhythmengeschlechter 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3 zurückführen lassen; alle anderen dagegen sind

unrhythmisch, verstatten wie das ἑπτάσημον μέγεθος keine διαίρεσις ποδική.

Hiernach ist die Begründung des von Aristoxenus über das ὀκτάσημον aufgestellten Satzes folgende. Es zerlegt sich in 1 + 7, 2 + 6, 3 + 5, 4 + 4. Die drei ersten Verhältnisse sind unrhythmisch, das letzte ist ein λόγος ἴσος, mithin das μέγεθος ὀκτάσημον ein ποὺς δακτυλικός. Also:

(6) ποὺς ὀκτάσημος δακτυλικός:

dactylische Dipodie	$\overbrace{–⏑⏑}^{4}\ \overbrace{–⏑⏑}^{4}$	($\frac{4}{4}$-Tact).
anapästische Dipodie	⏑⏑– ⏑⏑–	
Spondeios meizon	$\overset{4}{⊔}\ \overset{4}{⊔}$	

(Vgl. darüber III, 4.)

Das ἐννεάσημον μέγεθος lässt sich zerlegen in 1 + 8, 2 + 7, 3 + 6, 4 + 5. Das dritte Verhältniss ist ein λόγος διπλάσιος (3 : 6 = 1 : 2), alle übrigen sind unrhythmisch und daher dies μέγεθος ein ἰαμβικόν. Also:

(7) ποὺς ἐννεάσημος ἰαμβικός:

trochäische Tripodie	$\overbrace{–⏑–⏑}^{6},\overbrace{–⏑}^{3}$	($\frac{9}{8}$-Tact).
iambische Tripodie	⏑–⏑–, ⏑–	

Das δεκάσημον μέγεθος zerfällt in 1 + 9, 2 + 8, 3 + 7, 4 + 6, 5 + 5. Das vierte Verhältniss ist ein ἡμιόλιον (4:6=2:3), das fünfte ein ἴσον (5 : 5 = 1 : 1), daher das δεκάσημον sowohl ein päonisches als dactylisches μέγεθος. Also:

(8) ποὺς δεκάσημος δακτυλικός:

päonische Dipodie $\overbrace{–⏑–}^{5}\ \overbrace{–⏑–}^{5}$ (2 vereinte $\frac{5}{8}$-Tacte).

(9) ποὺς δεκάσημος παιωνικός:

Päon epibatus $\overbrace{––}^{4},\overbrace{–––}^{6}$ ($\frac{5}{4}$-Tact).

(Vgl. darüber III, 4.)

Das ἑνδεκάσημον μέγεθος: 1 + 10, 2 + 9, 3 + 8, 4 + 7, 5 + 6, alle unrhythmisch.

Das δωδεκάσημον μέγεθος: 1 + 11, 2 + 10, 3 + 9, 4 + 8, 5 + 7, 6 + 6. Hiervon ist das Verhältniss 4 : 8 (= 1 : 2) ein διπλάσιον und 6 : 6 (= 1 : 1) ein ἴσον, alle übrigen unrhythmisch, mithin das δωδεκάσημον ein μέγεθος ἰαμβικόν und δακτυλικόν. Also:

(10) ποὺς δωδεκάσημος δακτυλικός:

trochäisches Dimetron*)	– ᴗ ᴗ – ᴗ , – ᴗ ᴗ – ᴗ (6, 6)	($\frac{12}{8}$-Tact).
iambisches Dimetron	ᴗ – ᴗ –, ᴗ – ᴗ –	
ionisches Dimetron	ᴗ ᴗ – –, ᴗ ᴗ – – / – – ᴗ ᴗ, – – ᴗ ᴗ	($\frac{6}{4}$-Tact).

(11) ποὺς δωδεκάσημος ἰαμβικός:

dactylische Tripodie	– ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ, – ᴗ ᴗ (8, 4)	($\frac{3}{2}$-Tact).
anapästische Tripodie	ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ –, ᴗ ᴗ –	
Trochäus semantus	⌴ ⌴ , ⌴ (8, 4)	
Orthios (vgl. III, 4)	⌴ , ⌴ ⌴ (4, 8)	

Das τρισκαιδεκάσημον μέγεθος: 1 + 12, 2 + 11, 3 + 10, 4 + 9, 5 + 8, 6 + 7, alle unrhythmisch.

Das τεσσαρεσκαιδεκάσημον μέγεθος: 1 + 13, 2 + 12, 3 + 11, 4 + 10, 5 + 9, 6 + 8, 7 + 7. Hiervon bildet das letzte Verhältniss einen λόγος ἴσος, denn die beiden Bestandtheile 7 + 7 verhalten sich wie 1 : 1. Aber jeder dieser Bestandtheile ist als μέγεθος ἑπτάσημον unrhythmisch („τὸ δὲ ἑπτάσημον μέγεθος οὐκ ἔχει διαίρεσιν ποδικήν“ Aristox. unter dem μέγεθος ἑπτάσημον), und deshalb muss auch das ganze τεσσαρεσκαιδεκάσημον δακτυλικόν unrhythmisch sein.

Das πεντεκαιδεκάσημον μέγεθος: 1 + 14, 2 + 13, 3 + 12, 4 + 11, 5 + 10, 6 + 9, 7 + 8. Hiervon ist: 5 : 10 (= 1 : 2) ein λόγος διπλάσιος, 6 : 9 (= 2 : 3) ein λόγος ἡμιόλιος, und so bildet dies μέγεθος sowohl einen ποὺς ἰαμβικός wie einen ποὺς παιωνικός (es ist 2 Tactarten κοινόν). Also:

(12) ποὺς πεντεκαιδεκάσημος ἰαμβικός:

päonisches Trimetron – ᴗ – – ᴗ –, – ᴗ – (10, 5) (3 vereinte $\frac{5}{8}$-Tacte.)

---

*) Wir gebrauchen hier das Wort Dimetron in der vulgären Weise, wonach z. B. auch die eine Reihe bildenden 4 Trochäen, Iamben, Anapäste, Dactylen im Inlaute des von G. Hermann sogenannten Systems (des Hypermetrons der Alten) ein Dimetron genannt werden. Streng genommen kommt dieser Ausdruck nur einer solchen Verbindung von 4 Tacten zu, welche für sich ein durch Syllaba anceps, Hiatus u. s. w. abgeschlossenes „Metron“ oder Vers ausmacht. Ebenso auch beim ionischen Dimetron.

(13) ποὺς πεντεκαιδεκάσημος παιωνικός:

trochäische Pentapodie – ⏑ – ⏑ – ⏑ (9), – ⏑ – ⏑ (6) (5 vereinte $\frac{3}{8}$-Tacte).
iambische Pentapodie ⏑ – ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –

Das ἑκκαιδεκάσημον μέγεθος: 1 + 15, 2 + 14, 3 + 13, 4 + 12, 5 + 11, 6 + 10, 7 + 9, 8 + 8. Von diesen Verhältnissen ist 8 : 8 (= 1 : 1) ein ἴσον und somit das ἑκκαιδεκάσημον ein μέγεθος δακτυλικόν. Wir wissen aus den oben angeführten Stellen des Psellus, Fragm. Parisinum und Aristides, dass es das μέγιστον δακτυλικόν ist. Hieraus folgt zugleich, dass unter den folgenden μεγέθη kein δακτυλικόν mehr enthalten ist, auch wenn sie den λόγος ἴσος ergehen. Also:

(14) ποὺς ἑκκαιδεκάσημος δακτυλικός:

dactylisches Dimetron – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ (8), – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ (8) (2 vereinte $\frac{4}{4}$-Tacte)
anapästisches Dimetron ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Das ἑπτακαιδεκάσημον μέγεθος: 1 + 16, 2 + 15, 3 + 14, 4 + 13, 5 + 12, 6 + 11, 7 + 10, 8 + 9, alles unrhythmisch.

Das ὀκτωκαιδεκάσημον μέγεθος: 1 + 17, 2 + 16, 3 + 15, 4 + 14, 5 + 13, 6 + 12, 7 + 11, 8 + 10, 9 + 9. Rhythmisch ist hiervon das Verhältniss 6 : 12 (= 1 : 2), mithin das ὀκτωκαιδεκάσημον ein ἰαμβικόν. Wir haben dies μέγεθος schon oben als die grösste Ausdehnung des γένος διπλάσιον kennen gelernt, woraus hervorgeht, dass unter den folgenden μεγέθη kein ποὺς διπλάσιος mehr vorkommen kann. Auch das Verhältniss 9 : 9 wäre rhythmisch, nämlich ein λόγος ἴσος, aber es überschreitet bereits die grösste Ausdehnung des γένος ἴσον um 2 Chronoi protoi und kommt daher in der antiken Rhythmik als ποὺς nicht vor. Also:

(15) ποὺς ὀκτωκαιδεκάσημος ἰαμβικός:

trochäisches Trimetron – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ (12), – ⏑ – ⏑ (6) (3 vereinte $\frac{6}{8}$-Tacte.)
iambisches Trimetron ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –
ionisches Trimetron ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – – (3 vereinte $\frac{3}{4}$-Tacte).
– – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑, – – ⏑ ⏑

Das ἐννεακαιδεκάσημον μέγεθος: 1 + 18, 2 + 17, 3 + 16 u. s. w., alles unrhythmisch.

Das εἰκοςάςημον μέγεθος: 1 + 19, 2 + 18 u. s. w. Rhythmisch ist hiervon blos 8 + 12, weshalb dies μέγεθος dem γένος παιωνικόν angehört (8 : 12 = 2 : 3). Also:

(16) ποὺς εἰκοςάςημος παιωνικός:

dactylische Pentapodie ‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿, ‿‿‿‿‿‿‿‿ (3 vereinte
anapästische Pentapodie ‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿, ‿‿‿‿‿‿‿‿ $\frac{4}{4}$-Tacte.)

Die folgenden μεγέθη von 21, 22, 23, 24 χρόνοι πρῶτοι sind alle unrhythmisch. Denn 7 + 14, 11 + 11, 8 + 16, 12 + 12 ergeben zwar das Verhältniss 1 : 2 oder 1 : 1, also einen λόγος διπλάσιος oder ἴσος, aber sie überschreiten die äusserste Grenze, welche den μεγέθη dieser γένη gesetzt ist. Ein dactylischer oder iambischer Tact von 24 Chronoi protoi kann demnach in der Rhythmik nicht vorkommen.

Das πεντεκαιεικοςάςημον μέγεθος. Rhythmisch ist nur 10 + 15, ein μέγεθος παιωνικόν (15 : 10 = 3 : 2); es ist, wie sich oben ergeben hat, nicht nur das grösste Megethos der päonischen Tactart, sondern das grösste Tactmegethos der antiken Rhythmik überhaupt. Also:

(17) ποὺς πεντεκαιεικοςάςημος παιωνικός:

päonische Pentapodie ‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿, ‿‿‿‿‿‿‿ (5 vereinte $\frac{5}{8}$-Tacte).

Ueber die von Aristoxenus festgehaltene Nomenclatur, nach welcher eine jede Reihe völlig unabhängig von der Beschaffenheit der in ihr enthaltenen Einzeltacte entweder ein dactylischer oder iambischer oder päonischer Tact heisst, haben wir uns schon S. 536 ausgesprochen. Gegenüber der bei den Metrikern üblichen und uns geläufigen Bezeichnungsweise, nach welcher der Name dactylische, iambische, päonische Reihe stets der Beschaffenheit der in ihr enthaltenen Einzeltacte entspricht, ist sie auffallend genug und es ist nicht leicht, sich in dieselbe einzuleben. So heisst die 12zeitige Reihe, wenn sie aus Dactylen besteht, nicht dactylischer, sondern iambischer Tact, dagegen wenn sie aus Iamben besteht, nicht iambischer, sondern dactylischer Tact u. s. w. Doch so auffallend dies auch zuerst erscheinen mag, so ist es dennoch in dem λόγος ποδικός, in welchem die beiden Abschnitte der Reihe zu einander stehen und welcher entweder dem λόγος ποδικός des dactylischen oder des iambischen oder des päonischen Einzeltactes entspricht, ganz und gar begründet.

An die im Vorausgehenden restituirte Scala der Tactgrössen haben wir den von Aristoxenus aufgestellten

Unterschied
der einfachen und zusammengesetzten
Tacte

anzuschliessen. Es heisst bei ihm S. 12, 3: Οἱ δ' ἀcύνθετοι τῶν cυνθέτων (sc. πόδεc) διαφέρουcι τῷ μὴ διαιρεῖcθαι εἰc πόδαc, τῶν cυνθέτων διαιρουμένων, d. i. die unzusammengesetzten Tacte unterscheiden sich dadurch von den zusammengesetzten, dass sie nicht in Tacte zerfallen, während dies bei den zusammengesetzten der Fall ist. Wir sind selbstverständlich bei den ἀcύνθετοι und cύνθετοι πόδεc auf die in der Scala der Megethe enthaltenen Tacte angewiesen, denn andere als diese werden ja von Aristoxenus nicht anerkannt. Wenn es nun heisst, dass Tacte wiederum in Tacte zerfallen oder nicht zerfallen, so müssen auch diese als Bestandtheile grösserer dienenden kleineren Tacte ebenfalls solche Tacte sein, welche in der Scala der Megethe als πόδεc anerkannt werden.

Welche Tacte unserer Scala sind es nun, deren Bestandtheile nicht wiederum in Tacten bestehen und als solche unzusammengesetzte oder einfache Tacte heissen? Dies sind zunächst der τρίcημοc ἰαμβικόc und der τετράcημοc δακτυλικόc, denn die Abschnitte, in welche sie, wie wir oben gesehen haben, sich zerlegen lassen, sind das μέγεθοc δίcημον und μονόcημον, von denen keines einen πούc bilden kann

– | ◡ – | ◡ ◡.

Zerlegt man die darauf folgenden Tactgrössen, den πεντάcημοc ἡμιόλιοc und den ἑξάcημοc ἰαμβικόc

– ◡ | – – – | ◡ ◡
– | ◡ – ◡ ◡ | – –,

so bildet zwar jedesmal einer der beiden Abschnitte einen πούc (nämlich – ◡ oder ◡ – einen τρίcημοc ἰαμβικόc, – – einen τετράcημοc δακτυλικόc), nicht aber der andere, denn dieser ist ein μέγεθοc δίcημον (– oder ◡ ◡), welches nach Aristoxenus keinen Tact bilden kann. Da es nun bei Aristoxenus heisst, die zusammengesetzten, aber nicht die einfachen Tacte zerfallen in „πόδεc“ und da unter πόδεc jedenfalls mindestens zwei πόδεc zu verstehen sind, so kann auch – ◡ – und – – ◡ ◡, von denen keiner in meh-

rere πόδες zerfällt, nicht zu den zusammengesetzten, sondern nur zu den unzusammengesetzten Tacten gehören*).

Alle übrigen Tacte aber ausser diesen vieren lassen sich in zwei oder mehrere kleinere zerlegen und sind mithin keine unzusammengesetzten, sondern zusammengesetzte Tacte.

Einfache oder unzusammengesetzte Tacte werden also bei den Alten diejenigen Tacte genannt, welche unserem $\frac{3}{8}$-, $\frac{2}{4}$-, $\frac{5}{8}$-, $\frac{3}{4}$-Tacte entsprechen. Dies sind diejenigen Tacte, welche auch bei uns die Kategorie der einfachen oder unzusammengesetzten Tacte bilden, mithin sind die einfachen Tacte der antiken Rhythmik genau dasselbe wie die einfachen Tacte der modernen Rhythmik.

Zusammengesetzte Tacte sind alle grösseren Tacte von dem unserem $\frac{6}{8}$-Tacte entsprechenden ποὺς ἑξάσημος δακτυλικός an. Den meisten derselben stehen gleich grosse und gleich gegliederte Tacte der modernen Rhythmik zur Seite, die auch hier den Namen der zusammengesetzten Tacte führen, z. B. dem ἐννεάσημος ἰαμβικός der $\frac{9}{8}$-Tact, dem δεκάσημος παιωνικός der $\frac{5}{4}$-Tact, dem δωδεκάσημος ἰαμβικός der $\frac{3}{2}$-Tact, den beiden verschiedenen δωδεκάσημοι δακτυλικοί der $\frac{12}{8}$- und $\frac{6}{4}$-Tact u. s. w. Aber bei mehreren der grösseren πόδες hört dieser Parallelismus alter und moderner Rhythmik auf; es ist z. B. bei uns kein dem

*) So einfach die Sachlage ist, so schwer ist es doch geworden, diese richtige Bedeutung der Aristoxenischen Stelle vom Unterschiede der πόδες ἀσύνθετοι und σύνθετοι zu ermitteln, denn lange Zeit lenkte die von Aristides nach seiner Quelle B gegebene Definition des πούς oder ῥυθμὸς ἀσύνθετος und σύνθετος von dem Richtigen ab. Zuerst ist die richtige Erklärung ausgesprochen im Vorworte zur ersten Auflage der Harmonik, nur dass auch hier wenigstens noch darin gefehlt wurde, dass der σπονδεῖος μείζων und der τροχαῖος σημαντός trotz ihrer 8- und 12-Zeitigkeit nicht zu der Klasse der σύνθετοι gezählt wurden. Doch ist dies allerdings der Fall.

–⏑⏑, –⏑⏑ –⏑⏑, –⏑⏑, –⏑⏑

⏝ , ⏝ ⏝ , ⏝ , ⏝

Nach Aristoxenus wenigstens ist es für die δύναμις ποδός ganz gleichgültig, ob das einzelne σημεῖον τετράσημον eines 2theiligen πούς σύνθετος ὀκτάσημος und eines 3theiligen σύνθετος δωδεκάσημος je aus mehreren Silben besteht wie in der dactylischen Dipodie und Tripodie (–⏑⏑–⏑⏑ und –⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑), oder nur aus einer Silbe wie im Spondeus meizon und im Trochäus semantus (⏝⏝ und ⏝⏝⏝); im ersteren Falle ist der als σημεῖον des zusammengesetzten Tactes dienende χρόνος τετράσημος ein χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν σύνθετος (–⏑⏑), im zweiten Falle ein χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν ἀσύνθετος, die Art und Weise aber, wie die Rhythmopöie einen χρόνος durch Silben oder μέρη τοῦ ῥυθμιζομένου zerfällt, ist für die δύναμις des Tactes gleichgültig. Vgl. die Auseinandersetzung des Aristoxenus S. 10, 7 ff. und S. 8, 15 ff.

ποὺς ὀκτωκαιδεκάσημος ἰαμβικός entsprechender $\frac{18}{8}$-Tact gebräuchlich und wir können nur sagen, dass demselben „3 vereinte $\frac{6}{8}$-Tacte" der modernen Rhythmik entsprechen.

Die zusammengesetzten Tacte der Alten sind also nicht ganz dasselbe wie die zusammengesetzten Tacte der Modernen. Wenn man, wie es oben geschehen ist, den Aristoxenischen Angaben gemäss das Megethos der von ihm statuirten πόδες durch metrische Schemata ausfüllt, so erkennt man alsbald, dass die zusammengesetzten Tacte mit demjenigen identisch sind, was wir Modernen die rhythmische Reihe oder den Vorder- und Nachsatz der rhythmischen Periode nennen und wofür die Metriker (aber auch die Musiker wie der Anonym. de mus. S. 52 § 104) das Wort κῶλον gebrauchen. Der Beweis dafür ist aus der directen Ueberlieferung der Alten zu entnehmen; er ist enthalten in den zu den antiken Musikresten hinzugefügten Tactbezeichnungen. Im Liede an die Muse findet sich zu dem aus einer iambischen Tetrapodie bestehenden Kolon die Zuschrift: ῥυθμὸς δωδεκάσημος; bei dem Anonymus de mus. S. 50 u. 52 § 99 zu einer aus drei $\frac{3}{4}$-Tacten zusammengesetzten Reihe die Zuschrift: δωδεκάσημος, § 101 zu einer aus zwei $\frac{5}{8}$-Tacten bestehenden Reihe die Zuschrift: δεκάσημος, § 98 zu einer aus vier $\frac{3}{8}$-Tacten bestehenden Reihe die Zuschrift: δωδεκάσημος u. s. w. Ist in der zuerst angeführten Stelle das Wort ῥυθμός und nicht πούς gebraucht, so kommt dies mit dem späteren Sprachgebrauche überein, nach welchem für Tact sowohl πούς wie ῥυθμός gesagt wird.

Jedes Kolon als Vorder- oder Nachsatz einer rhythmischen Periode wird also in der Kunstsprache der Rhythmiker als ein zusammengesetzter Tact gefasst. Der Grund dafür liegt darin, dass von den zu einer Reihe vereinten (einfachen) Tacten Ein Tact einen stärkeren Ictus hat als die übrigen, und eben dieser den stärkeren Ictus tragende Einzeltact wird, wie wir im folgenden § sehen werden, als der schwere Tacttheil der ganzen Reihe oder, um antik zu reden, des ganzen zusammengesetzten Tactes angesehen. Es ist diese antike Auffassung der ganzen Reihe als eines einheitlichen Tactes Etwas, was uns Modernen keineswegs fremd ist, wenn wir gleich den Umfang der ganzen Reihe nicht in der Tactbezeichnung, die wir der Composition geben, besonders hervorheben, sondern dies der Angabe des Dirigenten überlassen. Jedenfalls haben die Alten in Beziehung auf die rhythmische Reihe und deren Gliederung eine so ausgebildete Schul-

sprache, dass sich unsere rhythmische Terminologie nicht damit vergleichen kann und dass wir gerade hieraus mit Sicherheit darauf schliessen können, dass es die Alten in der Kunst des Rhythmisirens zu einer hohen Meisterschaft gebracht haben.

So wissen wir denn nun schliesslich, dass die Aristoxenische Scala der μεγέθη ποδικά nicht blos die in der antiken Rhythmik vorkommenden Tacte, sondern auch zugleich alle in ihr gebräuchlichen rhythmischen Reihen enthält. Schon hieraus lässt sich ihre grosse Bedeutung für die praktische Metrik der Alten ermessen. Man weiss zwar schon längere Zeit, dass die Metra der Alten in Reihen zerfallen, aber was für Reihen das sind, von welcher Ausdehnung und von welcher Gliederung, das müssen wir aus Aristoxenus lernen.

Noch ist in Beziehung auf die zusammengesetzten Tacte anzuführen, dass 14 derselben eine Zusammensetzung aus gleichen Tacten zulassen, also gleichartig zusammengesetzte Tacte sind. Bei Einem aber ist dies nicht der Fall, nämlich bei dem Päon epibatus (9)

— — | — — —,

welcher stets eine Zusammensetzung aus einem 4zeitigen (spondeischen) und einem 3zeitigen (molossischen), mithin ein ungleichartiger zusammengesetzter Tact ist. Innerhalb des Päon epibatus findet also ein Tactwechsel statt, indem ein $\frac{2}{4}$- und ein $\frac{3}{4}$-Tact mit einander combinirt werden. In derselben Weise wird auch in der modernen Rhythmik der dem alten Päon epibatus entsprechende $\frac{5}{4}$-Tact aufgefasst (er wird in einen $\frac{3}{4}$- und $\frac{2}{4}$-Tact zerlegt).

§ 48.

Arsen und Thesen (Semeia) der Tacte.

Mit der διαίρεσις ποδική der Tacte in 2 Abschnitte und zugleich mit ihrem Megethos hängt ihre Gliederung nach Semeia d. i. nach Arsen und Thesen (leichten und schweren Tacttheilen) aufs innigste zusammen. Der leichteren Uebersicht wegen anticipiren wir hier den im Verlaufe des § und weiterhin sich ergebenden Thatbestand.

1. Bei den kleineren Tacten (vom 3- bis 6-zeitigen) sind

II. Die iambischen Tacte haben 3 Tacttheile gleich den ihnen entsprechenden dreitheilig-ungeraden Tacten der modernen Rhythmik, mit der Ausnahme, dass die kleineren iambischen Tacte ($\frac{3}{8}$- und $\frac{3}{4}$-Tact) beim Tactiren nur in 2 Tacttheile zerfällt werden.

III. Die päonischen Tacte bestehen mit Ausnahme des nur in 2 Tacttheile zerfallenden kleinsten ($\frac{5}{8}$-)Tactes aus 4 Tacttheilen, deren Gliederung darauf hinweist, dass sie als die Verbindung eines geraden mit einem dreisilbig-ungeraden Tacte aufgefasst werden. Diese Auffassung findet auch in der modernen Rhythmik für die den päonischen Tacten entsprechenden fünftheilig-ungeraden Tacte statt, während derselben die antike Zerfällung in 4, resp. 2 Tacttheile fremd ist.

Die Aristoxenische Darstellung dieser Thatsachen der antiken Rhythmik ist uns nur sehr fragmentarisch überkommen und die Auffindung derselben hat daher nicht geringe Schwierigkeit verursacht.

Nachdem Aristoxenus seine Scala der Tact-Grössen aufgestellt, schloss er daran die S. 543 ff. behandelte Recapitulation des kleinsten und grössten Megethos der drei Tactarten. Unmittelbar folgten dann die bei Psell. 8 (S. 13, 21) erhaltenen Worte:

„Dass aber die iambische und päonische Tactart zu einem grösseren Megethos fortschreitet als die dactylische, dies hängt damit zusammen, dass jede von ihnen eine grössere Zahl von Tacttheilen hat als die dactylische. Ihrer rhythmischen Natur gemäss haben nämlich die Tacte

1) zwei Semeia: eine Arsis und eine Basis,

2) drei Semeia: eine Arsis und eine doppelte Basis,

3) vier Semeia: zwei Arsen und zwei Basen."

Damit bricht die Stelle des Psellus ab. Dennoch ist dasjenige, was Aristoxenus sagen wollte, bei sorgfältiger Interpretation nicht zu verkennen. Die Verschiedenheit der Chronoi-protoi-Zahl, welche für die grösste dactylischen, iambischen und päonischen Tacte statt findet, wird in Beziehung gesetzt zu der Verschiedenheit der den dactylischen, iambischen, päonischen Tacten zukommenden Semeia-Zahl.

Die grössten Megethe der 3 Tactarten schreiten fort

1) bis zu 16 Chronoi protoi, nämlich die dactylischen;

2) bis zu 18 Chronoi protoi, nämlich die iambischen;

3) bis zu 25 Chronoi protoi, nämlich die päonischen.

οἱ δὲ τριςὶν	οἱ δὲ ἐκ τριῶν
	δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω
ἄρςει καὶ διπλῇ βάςει,	οἱ δὲ ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω (Ps. ἢ satt οἱ δὲ ἐξ).
οἱ δὲ τέτταραςι δύο ἄρςεςι καὶ δύο βάςεςι.	
	Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω cημεῖα τῶν τεττάρων . . ., ὕςτερον δειχθήςεται

Beide Stellen unterscheiden sich zunächst im Ausdrucke: in der ersten heisst es χρόνοι, in der zweiten cημεῖα; in der ersten τὸ ἄνω, τὸ κάτω, in der zweiten ἄρςις, βάςις. Aber auch sonst wechseln die hier gegenüberstehenden Wörter mit einander; ohnehin sind in der ersten Stelle cημεῖα und χρόνοι neben einander gleichbedeutend gebraucht. Sodann zeigt sich ein materieller Unterschied. In der ersten Stelle nämlich ist blos gesagt, dass es auch πόδες mit vier χρόνοι gebe, in der zweiten sind diese χρόνοι näher bestimmt, nämlich als δύο ἄρςεις καὶ δύο βάςεις. Es kann kein Zweifel sein, dass die „χρόνοι mit vier cημεῖα", die Aristoxenus an der ersten Stelle im Auge hat, dieselben sind, welche er an der zweiten Stelle mit den angegebenen Worten näher bezeichnet; es ist möglich, dass er an der ersten Stelle, wo er nur vorläufig die Frage nach den χρόνοι berührt, ohne sie specieller zu behandeln, der Kürze wegen sich mit der näheren Bestimmung der aus zwei und drei χρόνοι bestehenden Tacte begnügt und die πόδες aus vier χρόνοι nicht näher berührt, indem er dies bis zu der späteren Stelle seines Buches verschiebt, auf die er mit den Worten διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλεῖα cημεῖα τῶν τεττάρων . . . ., ὕςτερον δειχθήςεται ausdrücklich hinweist. Es ist aber auch möglich, dass sich in der ersten Stelle von den vier χρόνοι eine Angabe befand, die durch Nachlässigkeit der Abschreiber aus dem Texte herausgekommen ist.*)

---

*) Dies letztere ist die Annahme der meisten Bearbeiter des Aristoxenus seit Feussner, der in der Lesart des vaticanischen und venetianischen Codex οἱ δὲ ἐξ ἑνὸς μὲν noch einen Rest der ursprünglichen Fassung der Stelle zu erblicken glaubt. Οἱ δὲ habe an dieser Stelle keinen Sinn, es müsse heissen καὶ πάλιν oder καὶ αὖ oder dergleichen, οἱ δε sei an die Stelle jener Verbindungspartikeln aus der folgenden Zeile gedrungen, in der es geheissen habe οἱ δὲ ἐκ τεττάρων. Somit habe es in der vollständigen Handschrift folgendermaassen gelautet:

οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων cύγκεινται, τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω·
οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω·
καὶ πάλιν ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω·
οἱ δὲ ἐκ τεττάρων, δύο τε τῶν ἄνω καὶ δύο τῶν κάτω·

Wichtiger ist die Discrepanz zwischen beiden Stellen in Beziehung auf die τρεῖϲ χρόνοι. Die erste Stelle gibt zwei Möglichkeiten an: die drei χρόνοι sind entweder zwei ἄρϲειϲ und eine θέϲιϲ, oder eine ἄρϲιϲ und zwei θέϲειϲ. Die zweite Stelle nennt blos diesen zweiten Fall: eine ἄρϲιϲ und zwei θέϲειϲ. Desshalb hat Cäsar in der Zeitschrift für Alterthumswissenschaft 1841 S. 23 und ebenso Bartels die erste der beiden Angaben δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸϲ δὲ τοῦ κάτω aus dem Texte des Aristoxenus entfernt. Aber wir sind nicht berechtigt, aus dem Original des Aristoxenus einen Satz zu entfernen, weil die verkürzenden προλαμβανόμενα des Psellus an einer anderen Stelle diesen weglassen. Ohnehin liegt die Möglichkeit viel näher, dass auch an dieser anderen Stelle im Original beide Auffassungen der τρεῖϲ χρόνοι gestanden habe und dass der Epitomator die eine derselben weggelassen hat. Hier darf das Ueberlieferte in keinem Falle ausgeworfen werden, vielmehr ist hier eine ins Einzelne gehende Exegese unsere Pflicht. Doch werden wir uns dieser erst später unterziehen können, denn zunächst sind die auf die zweite der mitgetheilten Aristoxenischen Stellen folgenden Sätze herbeizuziehen. Dort sagt nämlich Aristoxenus (S. 9, 23 ff.)

„Dass aus Einem Tacttheile (χρόνοϲ) ein Tact nicht bestehen kann, wird wohl klar sein. Denn Ein Semeion gibt keine Theilung der Zeit, ohne eine Theilung der Zeit aber scheint doch kein Tact existiren zu können.

[Es muss der Tact also mindestens zwei Tacttheile enthalten.]

„Dass aber der Tact auch mehr als zwei Semeia [also drei und vier Tacttheile] erhält, dafür liegt der Grund in dem Megethos der Tacte. Die kleineren Tacte nämlich sind, da sie ein für das rhythmische Gefühl leicht zu erfassendes Megethos haben, auch bei ihren 2 Tacttheilen leicht zu übersehauen; bei den grossen Tacten aber findet das Gegentheil statt, denn bei ihrem für das rhythmische Gefühl schwer zu erfassenden Megethos

Zur Bestätigung dieser Ansicht lässt sich geltend machen, dass der inzwischen bekannt gewordene Auszug des Psellus vor ἑνὸϲ μὲν τοῦ ἄνω in der That nicht οἱ δὲ ἐξ hat, sondern ähnlich, wie Feussner vermuthet, die Partikel ἤ. Auch wir entschliessen uns, die nähere Angabe über die vier χρόνοι in den Text aufzunehmen unter Beibehaltung der Lesart des Psellus. Sollte diese Stelle hier nicht gestanden haben, so ist dem sachlichen Verständniss dadurch wenigstens nichts geschadet, denn der Sinn des Aristoxenus bleibt derselbe.

haben sie mehr [als 2] Semeia nöthig, damit das Megethos des ganzen Tactes durch die Theilung in mehr [als 2] Theile leichter zu überschauen ist."

„Weshalb es aber **nicht mehr als vier Semeia** sind, deren der Tact seiner rhythmischen Natur nach bedarf, wird später gezeigt werden."

Auch hier wird wie in der oben behandelten Stelle des Aristoxenus (bei Psell. § 12) die auf den Tact kommende Zahl der Semeia mit seinem Megethos d. i. mit der Zahl der in ihm enthaltenen Chronoi protoi in Zusammenhang gebracht. Was hier ausserdem gesagt wird, erhält einerseits durch jene erste Stelle eine Beschränkung, andrerseits aber bringt es für das aus ihr gezogene Resultat eine weitere Bestimmung hinzu.

Wenn es nämlich heisst: „Die grossen Tacte erheischen, weil sie bei ihrem grossen Umfange nicht leicht zu überschauen sind, mehr als zwei Semeia", so gilt dies nicht von den grossen Tacten aller drei Tactarten, sondern blos von der iambischen und päonischen, denn wir wissen ja, dass selbst der grösste dactylische Tact weniger Semeia als der grösste iambische und der grösste päonische, also nur zwei Semeia hat.

Ferner heisst es: „Die kleineren unter den Tacten sind bei ihrem geringen Megethos leicht übersichtlich und bedürfen deshalb nicht mehr als nur zwei Semeia." Mithin beschränkt sich die von Psell. § 12 überlieferte Thatsache, dass **die iambischen Tacte in 3, die päonischen Tacte in 4 Tacttheile zerfallen, auf die grossen iambischen und päonischen Tacte, — der kleinere iambische und päonische Tact hat nur 2 Tacttheile.**

In Uebereinstimmung hiermit werden von Aristoxenus S. 10,23 dem dreizeitigen iambischen Tacte nur 2 Tacttheile (Ein ἄνω χρόνος und Ein κάτω χρόνος) vindicirt, gerade wie eine Zeile vorher dem vierzeitigen dactylischen. Denn wie es hier von dem 4-zeitigen dactylischen heisst: ἴσον τὸ ἄνω τῷ κάτω ἔχων καὶ δίσημον ἑκάτερον, so heisst es von dem 3-zeitigen iambischen: τὸ μὲν κάτω δίσημον, τὸ δὲ ἄνω ἥμισυ. Auch vom fünfzeitigen päonischen Tacte ist überliefert, dass er nur 2 Tacttheile hat; denn Aristides (oben S. 101, b 15), aus derselben Quelle schöpfend, der er die Notizen über die 4 Tacttheile des 10-zeitigen päonischen Tactes und über die 3 Tacttheile des 12-zeitigen iambischen Tactes

entnommen hat, sagt von dem 5-zeitigen päonischen Tacte: δύο γὰρ χρῆται σημείοις.

Somit steht es wenigstens für die 3 ἐλάχιστοι πόδες der drei Tactarten, nämlich den τρίσημος ἰαμβικός, den τετράσημος δακτυλικός und den πεντάσημος παιωνικός, durch ausdrückliche Zeugnisse der guten rhythmischen Quellen fest, dass sie nur je zwei Tacttheile haben. In jener obigen Stelle aber (S. 9, 27) sagt Aristoxenus: οἱ ἐλάττους τῶν ποδῶν ... εὐσύνοπτοί εἰσι καὶ διὰ τῶν δύο σημείων, aber nicht ἐλάχιστοι: dies deutet darauf hin, dass er nicht blos die 3 ἐλάχιστοι im Auge hat, sondern dass es auch noch andere „kleinere" Tacte mit 2 Semeia gibt. Vom ποὺς ἑξάσημος δακτυλικός (– ⏑ – ⏑) ist es sicher, dass er nur 2 Semeia hat, denn er gehört der dactylischen Tactart an, die selbst bei ihrem grössten Tacte von 16 χρόνοι nicht mehr als 2 Semeia anwendet. Vom ποὺς ἑξάσημος ἰαμβικός (⏑ ⏑ – – oder – – ⏑ ⏑) sagt eine Stelle bei Marius Victorin. p. 2484, dass er Eine ἄρσις und Eine θέσις hat: *Eadem et in ionicis metris dupli ratio versatur. nam* ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος *incipit a duabus longis et in duas desinit breves*, ἰωνικὸς *autem* ἀπ' ἐλάσσονος *a brevibus incipiens in longas desinit eritque itaque inter hos* δίσημος *ad* τετράσημον ἄρσις *ad* θέσιν, *quia unam partem in sublatione habet, alteram in positione, seu contra.* Dies Zeugniss des Marius Victorinus hat eine um so grössere Autorität, als es einem Abschnitte angehört (seinem Capitel de rhythmo), worin eine nicht unbedeutende Zahl rhythmischer Notizen enthalten sind, welche auf eine alte ganz und gar Aristoxenische Quelle zurückgehen (sogar die von Aristoxenus S. 12, 14 bei den drei Tactarten erwähnten συνεχὴς ῥυθμοποιία wird hier ganz in dem nämlichen Zusammenhange als *„continua rhythmopoeia"* herbeigezogen). — Die über das ἑξάσημον μέγεθος hinausgehenden πόδες ἰαμβικοί vom ποὺς ἐννεάσημος an können nicht mehr unter die ἐλάττους πόδες gerechnet werden und haben daher 3, nicht 2 Semeia. Die päonischen Tacte gehören vom ποὺς δεκάσημος (dem Päon epibatus) an zu den μεγάλοι, und haben daher gleich diesem 4 Semeia.

So viel vorerst über die Aristoxenische Lehre von der Gliederung der Tacte nach Tacttheilen, auf die wir bei den einfachen und zusammengesetzten Tacten (III, 3. 4) noch näher einzugehen haben. Den früheren Forschern war sie unbekannt geblieben. Böckh metra Pind. p. 22 und ind. lect. Berol. 1825 p. 5 interpretirte

Διαφορά κατά γένος
3σημος ἰαμβικός (½) ◡ ¦ —
4σημος δακτυλικός (²⁄₂) — ¦ ◡◡
5σημος παιωνικός (³⁄₂) — ◡ ¦ —
6σημος
8σημος δακτυλικός (⁴⁄₄) — ◡◡ ¦ — ◡◡
9σημος ἰαμβικός (⁶⁄₃) — ◡ ¦ — ◡ ¦ — ◡
10σημος
12σημος
15σημος
16σημος δακτυλικός — ◡◡ — ◡◡ ¦ — ◡◡ — ◡◡
18σημος ἰαμβικός
20σημος παιωνικός — ◡◡ ¦ — ◡◡ ¦ — ◡◡ — ◡◡ ¦ — ◡◡
25σημος παιωνικός — ◡ — ¦ — ◡ — ¦ — ◡ — — ◡ — ¦ — ◡ —

die 2, 3, 4 σημεῖα oder χρόνοι des Aristoxenus als χρόνοι πρῶτοι, G. Hermann *de metror. quorundam mensura rhythmica* p. 5 und *de dor. epitrit.* p. 7 als Silben, und wieder anders Feussner zu Aristox. S. 56 und Cäsar:

	πούς von 2 σημεῖα	πούς von 3 σημεῖα	πούς von 4 σημεῖα
Boeckh	⏑ ⏑	– ⏑	– ⏑ ⏑
Hermann	⏑ ⏑	– ⏑ ⏑, – ⏑ –	⏑ ⏑ – –, – ⏑ – ⏑
Feussner	– ⏑̄⏑̄	– ⏑ –	– ⏑ – ⏑

Sie alle fassten die πόδες des Aristoxenus nur im Sinne der alten Metriker. Auch in der ersten Auflage dieser Rhythmik, obwohl in ihr der richtige Begriff der Aristoxenischen πόδες gewissermassen die Grundlage bildet, war die Erklärung der Stellen von den 2, 3, 4 σημεῖα um nichts gefördert worden, denn irriger Weise wurden dort die durch die διαίρεσις ποδική gegebenen Abschnitte der πόδες nicht blos bei den grösseren dactylischen, sondern auch bei den grösseren iambischen und päonischen Tacten als deren leichter und schwerer Tacttheil angesehen. Jene Stellen richtig verstanden zu haben, ist das grosse Verdienst Weil's (über Arsis und Thesis N. Jahrb. f. Phil. u. Paed. LXXVI, S. 396), der damit einen nicht genug anzuerkennenden grossen Fortschritt im Verständnisse der gesammten rhythmischen Doctrin der Alten gemacht hat.

Es ist hier nun auf das Verhältniss aufmerksam zu machen, in welchem die Anzahl der Semeia zu der Eintheilung der Tacte in einfache und zusammengesetzte steht. Die „kleineren“ Tacte, welche nicht mehr als 2 Semeia haben (der 3-zeitige iambische, der 4-zeitige dactylische, der 5-zeitige päonische, der 6-zeitige iambische Tact) fallen genau mit der Kategorie der einfachen Tacte zusammen. Daher heisst es nunmehr:

jeder einfache Tact hat nur 2 Semeia.

Die „grösseren“ Tacte, welche je nach der Tactart, welcher sie angehören, bald 2, bald 3, bald 4 Semeia haben, fallen mit der Kategorie der zusammengesetzten Tacte zusammen. Daher heisst es nunmehr:

jeder geradtheilig zusammengesetzte Tact (dactylische Tactart) hat 2 Semeia,

jeder dreitheilig zusammengesetzte Tact (iambische Tactart) hat 3 Semeia,

jeder fünftheilig zusammengesetzte Tact (päonische Tactart) hat 4 Semeia.

§ 49.

Verschiedenheit nach Diairesis, Schema und Antithesis.

Wir haben von den 7 διαφοραὶ ποδικαί, welche Aristoxenus der Tactlehre als oberste Kategorieen zu Grunde legt, die διαφορὰ κατὰ γένος, κατὰ μέγεθος und κατὰ σύνθεσιν behandelt. Zum leichteren Verständnisse der übrigen ist zu S. 563 eine zum Ausziehen eingerichtete Tabelle hinzugefügt, die der Leser bis zu Ende des § fortwährend vor dem Auge behalten möge.

In der ersten Columne der Tabelle sind unter der Ueberschrift Διαφορὰ κατὰ μέγεθος die durch die Zahl ihrer χρόνοι πρῶτοι von einander verschiedenen Tacte vom τρίσημος bis zum πεντεκαιεικοσάσημος aufgeführt. Es sind im ganzen 13, denn mehr als diese fallen nicht unter die Kategorie der διαφορὰ κατὰ μέγεθος, welche von Aristoxenus S. 11, 28 folgendermassen definirt wird: Μεγέθει μὲν οὖν διαφέρει ποὺς ποδός, ὅταν τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν ἃ κατέχουσιν οἱ πόδες, ἄνισα ᾖ.

Acht von diesen μεγέθη lassen nur je Eine διαίρεσις ποδική zu, nämlich das 3-, 4-, 5-, 8-, 9-, 16-, 20-, 25-zeitige (vgl. § 47), — bei ihnen ist in der ersten Columne zugleich ihr metrisches Schema angegeben.

Fünf dagegen gestatten je eine zweifache διαίρεσις ποδική (vgl. § 47), sie sind daher zwei Tactarten gemeinsam, und somit stellt sich hier ein und dasselbe μέγεθος jedesmal als 2 nach dem γένος verschiedene πόδες dar: das 6-zeitige als ποὺς ἑξάσημος ἰαμβικός (– – ⏑ ⏑) und als ποὺς ἑξάσημος δακτυλικός (– ⏑ – ⏑), das 10-zeitige Megethos als ποὺς δεκάσημος δακτυλικός (– ⏑ – – ⏑ –) und als ποὺς δεκάσημος παιωνικός (der Päon epibatus – – – – –) u. s. w. Alle diese fünf dem Megethos nach identischen, aber der διαίρεσις ποδική nach verschiedenen Tacte sind in der zweiten Columne unter der Ueberschrift Διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν verzeichnet, denn sie sind es, welche dieser von Aristox. S. 12 aufgestellten Kategorie der 7 διαφοραὶ ποδικαί angehören: 2 Tacte, welche der Tactart nach verschieden sind, aber die gleiche Zahl von χρόνοι πρῶτοι enthalten, unterscheiden sich von einander durch die Verschiedenheit der διαίρεσις. Zählen wir nicht bloss die der Grösse nach verschiedenen Tacte zusammen, sondern schliessen auch die durch die διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν sich unterscheidenden Tacte ein, so wächst, wie man dies aus der zweiten

Columne unserer Tabelle ersieht, die Zahl der in der antiken Rhythmik gebrauchten Tacte auf 17 an.

Von diesen 17 zugleich durch die Tactart verschiedenen Tactgrössen zerfallen, wie die dritte mit Διαφορὰ κατὰ σχῆμα bezeichnete Columne unserer Tabelle zeigt, die 12-zeitige dactylische oder 2-theilige Tactgrösse und ebenso die 18-zeitige iambische oder 3-theilige Tactgrösse in je zwei durch verschiedene Gliederung der Tacttheile verschiedene Tacte. Ihrer Grösse und Zahl nach sind die Tacttheile in beiden einander entsprechenden Tacten gleich (es sind 2, resp. 3 μεγέθη ἑξάσημα), aber das eine Mal sind diese μεγέθη ἑξάσημα nach dem λόγος δακτυλικός, das andere Mal nach dem λόγος ἰαμβικός gegliedert, denn das eine Mal bestehen sie aus einem 6-zeitigen Ditrochäus, das andere Mal aus einem Ionicus. Diese Verschiedenheit aber ist es, welche Aristoxenus, wie es die Ueberschrift unserer dritten Columne angibt, als διαφορὰ κατὰ σχῆμα bezeichnet. So gibt es denn im ganzen neunzehn durch Grösse, Diairesis und Schema verschiedene Tacte.

Auch in unserer modernen Rhythmik spielt dasjenige, was Aristoxenus die διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν und κατὰ σχῆμα nennt, eine wichtige Rolle. Sind 12 Achtel zu einem Tacte vereinigt, so ist damit zwar der Tactumfang bestimmt, aber wir wissen noch nicht, welcher Tact gemeint ist, denn es kann der $\frac{3}{2}$-, der $\frac{12}{8}$-, der $\frac{6}{8}$-Tact gemeint sein.

ταὐτοῦ μεγέθους

διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν
διαίρεσις δακτυλική $\frac{12}{8}$ $\frac{6}{4}$
διαφορὰ κατὰ σχῆμα
διαίρεσις ἰαμβική $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$
(διαφορὰ κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν)

Haben die 12 Achtel eine ungerade dreitheilige Gliederung, so bezeichnen wir sie als $\frac{3}{2}$-Tact, der ungerade Zähler des Bruches „$\frac{3}{2}$“ zeigt die ungerade Tactart an. Haben die 12 Achtel eine gerade oder zweitheilige Gliederung, so geben wir ihnen als Bezeichnung eine Bruchzahl mit einer geraden Zahl als Zähler. Aber

auch in diesem Falle müssen wir die 12 Achtel bald als $\frac{12}{8}$-, bald als $\frac{6}{4}$-Tact bezeichnen, je nachdem sie sich in zwei $\frac{6}{8}$-Tacte zerlegen ($\frac{6+6}{8}=\frac{12}{8}$) oder in zwei $\frac{3}{4}$-Tacte ($\frac{3+3}{4}=\frac{6}{4}$). Dies letztere ist dasjenige, was die Alten die διαφορὰ κατὰ σχῆμα nennen, den zuerst angegebenen Unterschied (die Gliederung nach 2 oder 3 Tacttheilen) nennen sie die διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν. Die moderne Bezeichnung reicht aus für die in unserer modernen Rhythmik recipirten Tacte, aber sie würde nicht ausreichen für die Tacte der Alten. Wir würden die beiden ἑξάσημοι πόδες der Alten (vgl. die Tabelle), den ἰαμβικός und παιωνικός, nur als $\frac{15}{8}$-Tacte bezeichnen können, und doch kann es kaum verschiedenere Tacte geben:
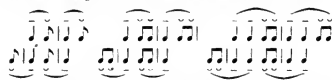
$\frac{15}{8}$ ♪♪♪♪♪ ♪♪♪♪♪ ♪♪♪♪♪ | $\frac{15}{8}$ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪

denn der eine ist eine Combination von drei $\frac{5}{8}$-Tacten, der andere eine Combination von fünf $\frac{3}{8}$-Tacten.

Es ist zweckmässig, hier auch noch auf folgenden Umstand aufmerksam zu machen. In dem letzten Tactschema auf der vorhergehenden Seite haben wir zwei verschiedene **Formen** des $\frac{3}{2}$-Tactes hingestellt, indem wir ihn ein Mal aus Achteln, das andere Mal aus halben Noten bestehen lassen. Uns Modernen ist beides **derselbe** Tact, nämlich der $\frac{3}{2}$-Tact; ob er durch Achtel oder halbe Noten ausgefüllt ist, ist Sache der Composition. Gerade so auch die Tactlehre des Aristoxenus. Denn auch die alten haben 2 Tactformen, welche genau den vorstehenden modernen entsprechen; sie haben auch verschiedene Namen dafür, denn der aus Achteln oder Vierteln bestehende ποὺς δωδεκάσημος ἰαμβικός heisst τρίμετρον δακτυλικόν oder τριποδία δακτυλική, der aus 3 halben Noten bestehende δωδεκάσημος ἰαμβικός heisst τροχαῖος σημαντός (— — —). Aber trotz der verschiedenen Namen gehört der damit bezeichnete Unterschied nicht unter die διαφοραὶ ποδικαί, sondern in die Kategorie der durch die χρῆσις ῥυθμοποιίας bedingten διαφοραί: es ist nur ein Unterschied in Beziehung der Ausfüllung der Tactzeiten (oder χρόνοι) durch die μέρη τοῦ ῥυθμιζομένου, aber kein Unterschied in Beziehung auf den Tact.

In den bisher besprochenen ποδικαὶ διαφοραί zeigt sich eine wohl Vielen unerwartete Uebereinstimmung der Aristoxenischen mit der modernen Tacttheorie, der durch die Eigenthümlichkeit der Termini technici kein Eintrag geschieht. Um so mehr geht

die antike und moderne Auffassung in der auf die διαφορὰ κατὰ cχῆμα folgenden ποδικὴ διαφορά des Aristoxenus, nämlich der διαφορὰ κατ' ἀντίθεcιν, aus einander. Wir Modernen beginnen den Tact stets mit seinem schweren, resp. schwersten Tacttheile; was dem ersten schweren Tacttheile vorausgeht, bezeichnen wir als Auftact. Wäre die Theorie der antiken Rhythmik zu derselben Anschauung gelangt, so wäre sie von mehreren ganz unnützen Kategorieen, insonderheit von der Statuirung einer epitritischen und triplasischen Tactart bewahrt geblieben. Von den Silbenformen der Poesie ausgehend, sieht sie jedesmal den Anfang einer rhythmischen Periode als den Anfang des ersten Tactes an und erhält mithin auch solche Tacte, welche mit einem leichten Tacttheile anfangen und mit einem schweren Tacttheile enden.



So tritt neben den dreizeitigen Trochäus ein dreizeitiger Iambus, neben den vierzeitigen Dactylus ein vierzeitiger Anapäst, und der durch diese verschiedene Ordnung des schweren und leichten Tacttheils bedingte Unterschied zweier dem Megethos und der rhythmischen Gliederung nach gleicher Tacte heisst nach Aristoxenus die διαφορὰ κατ' ἀντίθεcιν.

Dieser Unterschied bezieht sich nicht blos auf die einfachen, sondern auch auf die zusammengesetzten Tacte, denn auch diese können nach Aristoxenus mit einem leichten Tacttheile beginnen. So sagt er z. B. S. 14 (Psell. § 13) von dem als Trimetron oder Tripodie sich darstellenden πούc, er bestehe aus drei Semeia: „ἄρcει καὶ διπλῇ βάcει", also

πούc — πούc

ἄρcιc βάcιc βάcιc | ἄρcιc βάcιc βάcιc (a)

und ebenso S. 9, 21, er bestehe: „ἐκ δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸc δὲ τοῦ κάτω", also

πούc — πούc

ἄνω ἄνω κάτω | ἄνω ἄνω κάτω (b)

oder „ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω“ (was mit der Anordnung *a* zusammenfällt). Es folgt hieraus, dass wir nicht berechtigt sind, bei der Abtheilung der antiken Metra in Reihen jedesmal auf den Anfang der Reihe den Hauptictus zu verlegen.

Von den hier erläuterten drei ποδικαὶ διαφοραί des Aristoxenus waren die διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν und κατὰ σχῆμα in den früheren Bearbeitungen der Rhythmik unerledigt geblieben; erst in der Vorrede zur ersten Auflage der Harmonik ist ihre Bedeutung erörtert. Die Stellen des Aristoxenus, auf welche die Forschung hierbei angewiesen ist, sind zwar so kurz wie möglich gehalten, denn es sollen nur vorläufige Definitionen der ποδικαὶ διαφοραί sein, aber sie reichen aus, um keinen Zweifel darüber zu lassen, dass die im Vorstehenden gegebene Auffassung die richtige ist.

Διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν.

Wir behandeln zunächst die Aristoxenische Definition der διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν S. 12, 5:

> Διαιρέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνισα μέρη διαιρεθῇ,
> ἤτοι κατὰ ἀμφότερα, κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη,
> ἢ κατὰ θάτερα.

Das Wort μέρη ist zu fassen wie in der zunächst vorausgehenden Stelle der Aristoxenischen Stoicheia, in welcher es vorkommt, nämlich S. 11, 13. Dort bedeutet es soviel wie σημεῖον, wie ἄρσις oder βάσις, und so ist es auch hier zu fassen, nur darf man es natürlich nicht auf die σημεῖα des einfachen Tactes beschränken, sondern muss wohl eingedenk sein, dass Aristoxenus auch die zusammengesetzten Tacte in 2, 3 oder 4 Semeia zerfällt.

> „Durch Diairesis werden sich (zwei) Tacte unterscheiden, wenn ein und dasselbe Tact-Megethos in ungleiche Tacttheile zerfällt.“
> „Und zwar sind die Tacttheile zunächst ungleich sowohl durch die Zahl der Tacttheile wie auch durch die Grösse der Tacttheile.“

Die Tacte zerfallen nach Aristoxenus in 2 oder 3 oder 4 Tacttheile. Es sind also 2 dem Megethos nach gleiche Tacte gemeint, von denen der eine in 2, der andere in 3, — oder der eine in 3, der andere in 4, — oder der eine in 2, der andere in 4 Tacttheile zerfällt. Ist die Zahl der Tacttheile zweier gleich

grosser Tacte ungleich, so folgt, dass alsdann auch die Grössen der Tacttheile ungleich sein müssen: hat der eine Tact m Tacttheile von der Grösse x, so muss der andere Tact n Tacttheile von der Grösse y haben — denn wenn der andere Tact n Tacttheile wiederum von der Grösse x hätte, so könnte er in seinem Megethos dem ersten Tacte nicht gleich sein, wie es doch die Voraussetzung des Aristoxenus ist (τὸ αὐτὸ μέγεθος).

Für welches der nach Aristoxenus gestatteten μεγέθη ποδῶν kann nun eine Eintheilung in verschiedene Tacttheile statt finden? Ueberschauen wir unsere Tabelle. Für das 4-, 6-, 8-, 16-zeitige Megethos nicht, denn jedes derselben zerfällt stets in 2 Tacttheile; für das 3-, 9-, 18-zeitige ebenfalls nicht, denn jedes derselben zerfällt stets in 3 Tacttheile, für das 5-, 20- und 25-zeitige wiederum nicht, denn jedes derselben zerfällt stets in 4 Tacttheile.

Dagegen zerfällt

das 10-zeitige Megethos als dactylischer Tact in 2 fünfzeitige Tacttheile, als päonischer Tact (Päon epibatus) in 4 Tacttheile, nämlich 3 zweizeitige und 1 vierzeitigen;

das 12-zeitige Megethos als dactylischer Tact in 2 sechszeitige, als iambischer Tact in 3 vierzeitige Tacttheile;

das 15-zeitige Megethos als iambischer Tact in 3 fünfzeitige, als päonischer Tact in 4 Tacttheile, nämlich 3 dreizeitige und 1 sechszeitigen.

Auf diese 3 Tactgrössen, aber auf keine anderen bezieht sich also diejenige Art der διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν, bei welcher, wie Aristoxenus sagt, die μέρη ἄνισα sind κατὰ ἀμφότερα, κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη.

Es kommt aber noch eine zweite Art der διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν hinzu, nach welcher die μέρη ἄνισα sind „κατὰ θἄτερα". Die in „θἄτερα" begriffenen Momente sind nach dem Vorausgehenden der ἀριθμός und das μέγεθος der Tacttheile. Welches von beiden Momenten Aristoxenus meint, sagt er nicht, aber es lässt sich mathematisch berechnen. Nehmen wir an, er verstände darunter den ἀριθμός. Dann würden also 2 gleich grosse πόδες vorliegen, von denen der eine m Tacttheile von der Grösse x hätte und der andere n ebenso grosse Tacttheile, mithin würde $mx = nx$ sein. Da dies unmöglich ist, kann das vom Aristoxenus unter θἄτερα verstandene ungleiche Moment nicht der ἀριθμός, sondern nur das μέγεθος der Tacttheile sein; der eine Tact hat m Tacttheile von dieser, der andere ebenso grosse Tact

hat *m* Tacttheile von *jener* Grösse. Dies ist dann möglich, wenn bei dem einen Tacte die ihn bildenden Tacttheile sowohl von einander als auch von den Tacttheilen des anderen Tactes verschieden sind, z. B. der eine besteht aus $a + b$, der andere ebenso grosse aus $c + d$.

Dies kann von allen den nach Aristoxenus in der Rhythmik zulässigen Tact-Megethen nur bei dem 6-zeitigen Megethos der Fall sein, wenn dieses sich, wie wir es bisher angenommen, nicht nur als dactylischer Tact – ⏑ – ⏑, sondern auch als iambischer – – ⏑ ⏑ in *zwei* Tacttheile zerlegt:

– ⏑,	– ⏑	– –,	⏑ ⏑
cημεῖον 3 cημον	cημεῖον 3 cημον	cημεῖον 4 cημον	cημεῖον 2 cημον

denn hier zerfällt „τὸ αὐτὸ μέγεθος (ἑξάσημον) εἰς μέρη ἴσα μὲν κατὰ τὸν ἀριθμόν, ἄνισα δὲ κατὰ τὰ μεγέθη, — das eine Mal (als dactylischer Tact) in 2 dreizeitige Tacttheile, das andere Mal (als iambischer Tact) wiederum in 2 Tacttheile, deren Grösse von denen der ersten Zertheilung verschieden ist, nämlich in 1 vierzeitigen und 1 zweizeitigen Tacttheil*).

In der Aristoxenischen Definition der διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν haben wir das Wort μέρη in derselben Bedeutung gefasst wie in der S. 11, 13 vorhergehenden Stelle, nämlich als σημεῖα oder Tacttheile. In einer anderen Bedeutung lässt es sich hier überhaupt nicht nehmen. Denn wenn man μέρη verstehen wollte von

*) Dass der 6-zeitige dactylische Tact nur 2 Tacttheile hat, ist früher aus Aristoxenus festgestellt, nicht aber, *dass der 6-zeitige iambische Tact nur 2 Tacttheile hat*, sondern wir nahmen dies zunächst auf Grund einer bei Marius Victorinus erhaltenen rhythmischen Notiz an. Die letztgegebene Erörterung hat auf indirectem Wege ergeben, dass die Zerlegung des 6-zeitigen iambischen Tactes (Ionicus) in nicht mehr als 2 Tacttheile nothwendig auch die Ansicht des Aristoxenus ist. Wenn es nämlich der Fall wäre, dass Aristoxenus diesen Tact nicht in 2, sondern in 3 Tacttheile zerlegte, so würde er den Satz von einer zweiten Art der διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν („κατὰ θάτερα") nicht haben aufstellen können. Denn von allen nach seiner Aussage als möglich anzunehmenden Tactgrössen gibt es blos eine einzige, welche eine διαίρεσις εἰς μέρη ἄνισα κατὰ θάτερα d. i. ἄνισα μέν κατὰ τὰ μεγέθη, ἴσα δὲ κατὰ τὸν ἀριθμόν gestattet, und diese einzige ist eben die 6-zeitige, falls wir für sie sowohl bei dactylischer wie bei iambischer Gliederung nicht mehr als nur 2 Tacttheile annehmen. Bei keinem der übrigen Megethe, welche nach Aristoxenus statuirt werden können, lässt sich eine solche διαίρεσις ermöglichen.

den zwei Abschnitten, in welche ein jeder Tact nach der den λόγος ποδικός bestimmenden διαίρεσις zerfällt, so würde Aristoxenus nicht sagen können „εἰς ἄνισα μέρη κατὰ τὸν ἀριθμόν"; ist ja doch die Anzahl der den λόγος ποδικός bestimmenden Abschnitte bei allen Tacten immer dieselbe, nämlich immer zwei. Wollte man ferner die „μέρη" der in Rede stehenden Stelle als die Einzeltacte verstehen, welche die Bestandtheile des πούς σύνθετος ausmachen, so würde 1) der Unterschied zwischen dem πούς ἑξάσημος ἰαμβικός _ _ ᴗ ᴗ und dem πούς ἑξάσημος δακτυλικός _ ᴗ ᴗ _ nicht in die Kategorie der διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν zu rechnen sein, da ja der πούς _ _ ᴗ ᴗ nach Aristoxenus ein ἀσύνθετος ist und in keine als μέρη zu fassenden πόδες zerfällt; es würde dann aber auch 2) die von Aristoxenus aufgestellte διαφορὰ κατὰ σχῆμα durchaus keine von der διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν zu scheidenden Kategorie der Tactverschiedenheiten bilden, denn es würden, wenn die „μέρη" als die in dem πούς σύνθετος enthaltenen πόδες ἀσύνθετοι zu fassen wären, auch die der διαφορὰ κατὰ σχῆμα angehörenden Unterschiede zwischen

(*a*) ᴗ _, ᴗ _, ᴗ _, ᴗ _ und ᴗ ᴗ _ _, ᴗ ᴗ _ _ (*b*)

(*c*) ᴗ _, ᴗ _, ᴗ _, ᴗ _, ᴗ _, ᴗ _ und ᴗ ᴗ _ _, ᴗ ᴗ _ _, ᴗ ᴗ _ _ (*d*)

in den von Aristoxenus bei der διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν gebrauchten Worten inbegriffen sein: ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνισα μέρη διαιρεθῇ κατ' ἀμφότερα κατά τε ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη (es besteht der Tact *a* aus vier dreizeitigen, der gleich grosse Tact *b* aus zwei sechszeitigen als μέρη zu fassenden πόδες ἀσύνθετοι, analog auch die Tacte *c* und *d*).

Διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν.

Von den διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν gehen wir zu der Aristoxenischen Definition der διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν über S. 12, 10:

> „Ἀντιθέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων οἱ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω ἀντικείμενον ἔχοντες. Ἔσται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖς ἴσοις μέν, ἄνισον δὲ ἔχουσι τῷ ἄνω χρόνῳ τὸν κάτω".

Der erste dieser beiden Sätze kann keinen Zweifel darüber lassen, dass die Aristoxenische ἀντίθεσις in der That dasjenige ist, was wir oben darunter verstanden haben, und was von jeher, so lange wie man das rhythmische Fragment des Aristoxenus kannte, darunter verstanden wurde. Wir brauchen über diesen ersten Satz nichts weiter zu sagen. Aber der zweite Satz? Ist hier, was wir

von Anfang an verneint haben, die Textesüberlieferung richtig, so sagt Aristoxenus mit jenem zweiten Satze von der διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν folgendes aus:

> „sie findet statt bei denjenigen Tacten, welche gleich sind, aber eine der θέσις ungleiche ἄρσις haben".

Eine διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν würde hiernach von Aristoxenus abgesprochen werden:

1) dem dactylischen Einzeltacte sowohl wie allen zusammengesetzten dactylischen Tacten d. i. jeder Dipodie und jedem Dimetron, den alle diese πόδες haben je 2 Tacttheile, nämlich einen ἄνω χρόνος und einen ihm gleichen κάτω χρόνος.

2) allen zusammengesetzten iambischen Tacten d. i. jeder Tripodie und jedem Trimetron vom 9- bis zum 18-zeitigen, denn ein jeder von ihnen zerfällt in 3 einander gleiche Tacttheile.

Dagegen würde die διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν nach Aristoxenus statt finden:

1) beim iambischen, päonischen und ionischen Einzeltacte, denn jeder von ihnen hat einen dem ἄνω χρόνος ungleichen κάτω χρόνος.

2) bei allen zusammengesetzten päonischen Tacten, denn in jedem von ihnen ist der eine der beiden κάτω χρόνοι doppelt so gross als jeder der ἄνω χρόνοι.

Also zwischen dem Trochäus und Iambus, zwischen dem Ionicus a maiore und minore, aber nicht zwischen dem Dactylus und Anapäst, aber nicht zwischen dem Trochäus semantus und dem Orthios (⊔‴ ⊔″ ⊔′ und ⊔′ ⊔‴ ⊔″) u. s. w. besteht eine Antithesis der Tachttbeile? Und zwar soll das die Ansicht des Aristoxenus sein? Jedermann, sollten wir denken, würde eber einen Zweifel in die richtige Ueberlieferung jener Worte des Aristoxenus setzen, als ihm eine solche ganz und gar abgeschmackte Ansicht zutrauen. Und doch gibt es einen neueren Bearbeiter der griechischen Rhythmik, der sich hier jeglicher Aenderung widersetzt und es durchaus nicht auffallend findet, dass Aristoxenus zwischen dem Dactylus und Anapäst keine Antithesis anerkennt. Ja, wenn es der gedankenlose Aristides wäre, bei dem sich die in Rede stehenden Worte fänden, da würden sie minder auffällig, wenn auch nicht minder abgeschmackt sein, — aber dem Aristoxenus kann nicht zugemuthet werden, was die Abschreiber seiner Stoicheia gefehlt haben. Den authentischen Wortlaut der Stelle wieder herzustellen, ist vielleicht nicht möglich, aber es ist auch nicht nöthig, falls wir die ursprüngliche Lesart dem Sinne

nach richtig angeben. Sie ist enthalten in den folgenden Zeilen *a*, unter welchen in den Zeilen *b* die corrumpirte Lesart der Handschriften enthalten ist:

{ *a*. Ἔϲται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖϲ ἴϲοιϲ μέν, ἄνιϲον δὲ
{ *b*. Ἔϲται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖϲ ἴϲοιϲ μέν, ἄνιϲον δὲ

{ *a*. τάξιν ἔχουϲι τῶν ἄνω χρόνων καὶ τῶν κάτω.
{ *b*. ἔχουϲι τῷ ἄνω χρόνῳ τὸν κάτω.

„Die Tacte, bei welchen der Unterschied der Antithesis statt findet, sind gleich (nämlich gleich in der Tactart, in dem Megethos, in der Diairesis und im Schema), aber ungleich ist bei ihnen die Reihenfolge der leichten und schweren Tacttheile“. Denselben Sinn wie den in *a* enthaltenen würde auch Folgendes geben: Ἔϲται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖϲ ἴϲοιϲ μέν, ἀνίϲωϲ δὲ ἔχουϲι τὸν ἄνω χρόνον καὶ τὸν κάτω τεταγμένουϲ.

Von Cäsar ist gegen diese Restitution ein Einwand erhoben, dass nämlich in ihr nur eine Tautologie der vorhergehenden Worte des Aristoxenus enthalten sei: „Ἀντιθέϲει δὲ διαφέρουϲιν ἀλλήλων οἱ τὸν ἄνω χρόνον πρὸϲ τὸν κάτω ἀντικείμενον ἔχοντεϲ“. Er ist so nichtig wie möglich. Die Worte „Ἀντιθέϲει δὲ διαφέρουϲιν κτέ.“ dienen nur dazu, um zunächst den Begriff der ἀντίθεϲιϲ ganz allgemein anzugeben; denn ihnen zufolge würden auch die im Folgenden umklammerten Tacte

a { ⊥⏑⏑ / ⏑⊥   *b* { ⏑⊥ / ⊥⏖   *c* { ⊥⏑ / ⏖⊥–,

von denen sowohl die in *a*, wie die in *b*, wie die in *c* enthaltenen Tacte τὸν ἄνω χρόνον πρὸϲ τὸν κάτω ἀντικείμενον ἔχοντεϲ sind, unter die Kategorie der διαφορὰ κατ' ἀντίθεϲιν gehören. Sie gehören aber nicht darunter, sondern nur diejenigen Tacte fallen unter diese Kategorie, welche einander gleich sind*), z. B. zwei $\frac{3}{8}$-, zwei $\frac{2}{4}$-, zwei $\frac{3}{4}$-Tacte, die sich von einander lediglich durch die ἀντίθεϲιϲ der Tacttheile unterscheiden:

a { ⊥⏑ / ⏑⊥   *b* { ⊥⏖ / ⏖⊥   *c* { ⊥–⏑⏑ / ⏖⊥– ,

und deshalb ist es durchaus nothwendig, dass Aristoxenus zu jener allgemeinen Definition noch eine specielle Bestimmung wie fol-

*) So ist es auch bei den Metrikern, welche das, was Aristoxenus ἀντίθεϲιϲ nennt, durch den gleichbedeutenden Terminus technicus ἀντιπάθεια bezeichnen. –⏑ und ⏑–, ebenso ⏑⏑– und –⏑⏑ u. s. w. sind nach ihnen ἀντιπαθοῦντεϲ, aber nicht –⏑ und ⏑⏑–.

gende hinzufügt: Ἔσται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖς ἴσοις μέν, ἄνισον δὲ τάξιν ἔχουσι τῶν ἄνω χρόνων καὶ τῶν κάτω.

Διαφορὰ κατὰ σχῆμα.

Zum Schlusse ist nun noch die Aristoxenische Definition der διαφορὰ κατὰ σχῆμα zu betrachten (S. 12, 8):

„Σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως ᾖ [τεταγμένα]."

Diesen Worten zufolge würde die διαφορὰ κατὰ σχῆμα schwerlich etwas anderes sein als die διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν, denn es würden darunter die Tacte –́ ⏑ und ⏑ –́, ebenso –́ ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ –́ gehören, welche aus denselben Tacttheilen („τὰ αὐτὰ μέρη") bestehen, aber diese ihre Tacttheile nicht in derselben Ordnung oder Aufeinanderfolge haben („μὴ ὡσαύτως τεταγμένα"). Indes sind das nicht die handschriftlichen Worte der Aristoxenischen Stoicheia, vielmehr fehlt hier das von uns eingeklammerte Schlusswort τεταγμένα, welches sich nur in dem Auszuge des Psellus (§ 16) findet und aus diesem durch Feussner dem mit ὡσαύτως ᾖ schliessenden Texte des Aristoxenus hinzugefügt ist. Feussner motivirt diese Ergänzung des Aristoxenischen Textes folgendermassen: „Obgleich gegen die Ausdrucksweise ὡσαύτως εἶναι (in ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως ᾖ) an sich nichts einzuwenden ist, so scheint sie mir doch den hier bestimmt erforderlichen Begriff der Stellung oder Aufeinanderfolge (τάξις) nicht so ausdrücklich und unzweideutig hervorzuheben, als sich für eine Definition gehört, indem man das blosse ὡσαύτως εἶναι möglicher Weise auch in anderer Beziehung als der hier beabsichtigten, z. B. von einem sich Gleichverhalten der Tacte rücksichtlich des Stoffes, woraus sie gebildet sind, verstehen könnte". Aber ist es denn sicher, dass Aristoxenus bei seiner διαφορὰ κατὰ σχῆμα den Begriff der Aufeinanderfolge auszudrücken beabsichtigt? Nach dem vorher Erörterten ist dies nicht nur nicht sicher, sondern auch ganz und gar unwahrscheinlich. Wir können vielmehr sagen, dass Aristoxenus sein „ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως ᾖ" gerade in derjenigen Bedeutung, welcher Feussner entgehen will, nämlich von einem „Gleich- oder Ungleichverhalten der Tacte rücksichtlich des Stoffes, woraus sie gebildet sind", verstanden wissen will, wenn nicht seine διαφορὰ κατὰ σχῆμα mit der darauf folgenden διαίρεσις κατὰ ἀντίθεσιν identisch sein soll. Indes dürfen wir bei dem „Stoffe", um bei diesem Ausdrucke Feuss-

ners zu bleiben, nicht an die Ausfüllung der Tacte durch die μέρη τοῦ ῥυθμιζομένου denken, denn dies ist Sache der χρῆϲιϲ ῥυθμοποιίαϲ, auf welche es bei den Aristoxenischen διαφοραὶ ποδικαί ganz und gar nicht ankommt. Aristoxenus meint Tacte, welche nicht nur gleiches Megethos (τοῦ αὐτοῦ μεγέθουϲ), sondern auch gleiche Tacttheile τὰ αὐτὰ μέρη haben (bei der vorausgehenden διαφορὰ κατὰ διαίρεϲιν haben die Tacte zwar gleiches Megethos, aber ἄνιϲα μέρη). Derartige Tacte sind die im Folgenden durch Klammern umschlossenen:

{ *a* ⏑–⏑–, ⏑–⏑–　　　{ *c* ⏑–⏑–, ⏑–⏑–, ⏑–⏑–
{ *b* ⏑⏑––, ⏑⏑––　　　{ *d* ⏑⏑––, ⏑⏑––, ⏑⏑––
　 ϲημ.　ϲημ.　　　　　　 ϲημ.　ϲημ.　ϲημ.

Denn *a* ist ebenso wie *b* ein ποὺϲ δωδεκάϲημοϲ ἴϲοϲ und der eine wie der andere hat eine ἑξάϲημοϲ ἄρϲιϲ und eine ἑξάϲημοϲ θέϲιϲ, beide haben also τὰ αὐτὰ μέρη. Und ebenso ist es bei den Tacten *c* und *d*. Aber die Gleichheit der Tacte soll nach Aristoxenus Forderung keine absolute sein, denn er sagt ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθουϲ μὴ ὡϲαύτωϲ ᾖ. Und auch zwischen den Semeia der Tacte *a* und *b* (ebenso den Semeia der Tacte *c* und *d*) finden neben der Gleichheit auch eine Ungleichheit statt, denn in *a* und *c* gehören die sämmtlichen 6-zeitigen Tacttheile der διαίρεϲιϲ κατὰ λόγον ἴϲον an, in *b* und *d* der διαίρεϲιϲ κατὰ λόγον διπλάϲιον; demnach wird hinter μὴ ὡϲαύτωϲ ᾖ ein Wort wie διῃρημένα oder ἐϲχηματιϲμένα gestanden haben. Es ist aus der Aristoxenischen Handschrift ausgefallen, und der Epitomator Psellus hat es fälschlich durch τεταγμένα hergestellt, sei es selbstständig, sei es auf Grund seines Aristoxenus-Exemplars, in welchem ein Librarius die verfehlte Conjectur τεταγμένα hinzugefügt hatte. So hat auch S. 7, 21 der Cod. Venet. am Rande die Lesart ϲῆμα zu χρόνοϲ πρῶτοϲ hinzugefügt, ein offenbar verfehlter Zusatz eines Librarius, denn Aristoxenus selber kann diesen Ausdruck unmöglich für χρόνοϲ πρῶτοϲ gebraucht haben.

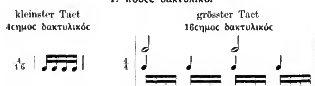
Von den Aristoxenischen ποδικαὶ διαφοραί bleibt nun noch übrig die in der Uebersicht derselben an dritter Stelle von ihm genannte διαφορὰ „καθ' ἣν οἱ μὲν ῥητοί, οἱ δ' ἄλογοι τῶν ποδῶν εἰϲι“ S. 11, 23, die Verschiedenheit der rationalen und irrationalen Tacte. Es wird passend sein, dieselbe erst im Capitel von den einfachen Tacten zu besprechen.

§ 50.

Die Auffassung der Aristoxenischen μετέθη ποδικά bei Feussner und Cäsar.
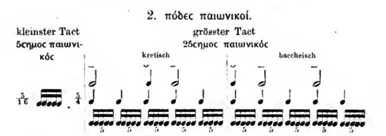
Eine mit der von uns aufgestellten Erklärung sehr divergirende Ansicht der Aristoxenischen μετέθη ποδικά ist vor uns von dem um den Text des Aristoxenus und um Anregung des Studiums antiker Rhythmik sehr verdienten Feussner aufgestellt in dessen: „Aristoxenus' Grundzüge der Rhythmik" S. 56 ff. Die grösste μετέθη ποδικά sollen nach ihm den modernen Tactzerfällungen entsprechen. Feussner erklärt das jedesmalige kleinste und grösste Megethos der 3 Tactarten (auf die in der Mitte liegenden ist er überhaupt nicht eingegangen) durch folgende Uebersetzung in unsere Noten.

1. πόδες δακτυλικοί



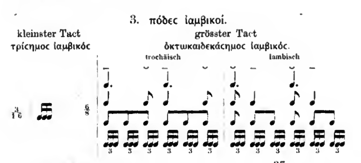
Gegen diese Deutung ist nichts einzuwenden. Denn wenn man, wie es hier geschehen ist, den griechischen χρόνος πρῶτος unserem Sechzehntel gleich setzt, so wird der grösste dactylische Tact als das „vierfache des kleinsten" (Fragm. Parisin.) einer Gruppe, welche aus 16 in vier gleiche Abschnitte gegliederten Sechzehnteln besteht, entsprechen müssen, und diese muss man dann den $\frac{4}{4}$-Tact nennen. Dass, wie das vorstehende Schema zeigt, je 4 Sechzehntel auch durch ein ungetheiltes Viertel ♩, oder, um antik zu reden, dass einzelne χρόνοι πρῶτοι durch den χρόνος τετράσημος ⎵ vertreten werden können, stimmt mit den Berichten der Alten über den Spondeios meizon. Fraglich bleibt nur, ob dann noch weiterhin 2 solcher χρόνοι τετράσημοι oder Viertel in einen ungetheilten χρόνος ὀκτάσημος (Feussners 𝅗𝅥) zusammengezogen wurden.

2. πόδες παιωνικοί.



Feussners Erklärung, dass der 25-zeitige päonische Tact des Aristoxenus ein bis zu 25 Sechzehntel-Quintolen zerfällter Creticus – ⏑ ⏑ – oder Bacchius ⏑ – – sei, zeigt sich leicht als völlig verkehrt. Der aus 25 χρόνοι πρῶτοι bestehende päonische Tact ist das Fünffache des aus 5 χρόνοι πρῶτοι bestehenden kleinsten päonischen Tactes. So meint es wenigstens Aristoxenus, wie ein jeder Erklärer desselben zugestehen muss, ganz abgesehen davon, dass das Fragm. Paris. ausdrücklich angibt: „ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου πενταπλάσιον." Auch Feussner ist in dem guten Glauben, dass der von ihm hingestellte grösste päonische Tact das Fünffache des kleinsten sei und hiermit der Forderung des Aristoxenus Genüge geschehe. Aber hierin hat er sich sehr übereilt. Denn er lässt in dem grössten Tacte je 5 Sechzehntel auf 1 Viertel kommen, es sind nicht wirkliche Sechzehntel, sondern Sechzehntel-Quintolen, von denen 5 den Werth von nur 4 χρόνοι πρῶτοι haben. Feussners grösster päonischer Tact ist also nur das Vierfache des kleinsten, wie dies auch Feussners Tactbezeichnung „$\frac{5}{16}$" und „$\frac{5}{4}$" angibt. Unmöglich kann das also der ποὺς παιωνικός sein, von welchem Aristoxenus redet.

3. πόδες ἰαμβικοί.



Feussners Auffassung des grössten pänonischen Tactes ist völlig verkehrt, aber seine Auffassung des grössten iambischen Tactes, den er als eine bis zu 25 kleinen Noten zerfällte trochäische Dipodie – ⏑ – ⏑ oder iambische Dipodie ⏑ – ⏑ – deutet, ist noch verkehrter. Denn einmal ist Alles, was gegen den vermeintlichen 25-zeitigen päonischen Tact einzuwenden war, auch diesem angeblich 18-zeitigen iambischen Tacte zur Last zu legen, der nicht aus 18 χρόνοι πρῶτοι oder, was nach Feussners Auffassung dasselbe ist, aus 18 Sechzehnteln, sondern vielmehr aus 18 Sechzehntel-Triolen, die nur den Werth von zwölf Sechzehnteln oder zwölf χρόνοι πρῶτοι haben, besteht. Aristoxenus' grösster iambischer Tact, welcher unzweifelhaft das „ἑξαπλάσιον τοῦ ἐλαχίστου" (Aristox. bei Psellus und Fragm. Paris.) sein soll, wird also durch Feussner zu einem Tacte, welcher nur viermal grösser ist als der von Feussner als 3 Sechzehntel angesetzte kleinste iambische Tact des Aristoxenus. Auch hier hat Feussner, um über diese seine unrichtige Grössenbestimmung keinen Zweifel zu lassen, ausdrücklich die Bezeichnung „$\frac{3}{16}$" und „$\frac{6}{8}$" hinzugefügt.

Aber nicht genug, dass Feussner den grössten iambischen Tact zu einem 12zeitigen macht, während er nach Aristoxenus ein 18zeitiger sein soll: Feussner gibt ihm eine der Aristoxenischen Forderung durchaus widersprechende Gliederung. Nach Aristoxenus soll er nämlich dergestalt in 2 Abschnitte zerfallen, dass von ihnen der eine noch einmal so gross ist als der andere (gerade in dieser Gliederung 1 : 2 besteht nach Aristoxenus das Wesen des πούς ἰαμβικός). Feussner lässt dies gänzlich unberücksichtigt und statuirt als πούς ἰαμβικός μέγιστος einen Tact, dessen 2 Abschnitte einander genau gleich sind, also im λόγος ἴσος stehen. Damit hat also Feussner den achtzehnzeitigen iambischen Tact des Aristoxenus in einen zwölfzeitigen dactylischen Tact verkehrt.

Der verkehrten Feussnerschen Annahme gegenüber, dass Aristoxenus' 18-zeitiger πούς ἰαμβικός ein durch 18 Triolen-Noten figurirter Ditrochäus oder Diiambus

⏑ – ⏑ –

stellen wir die Ansicht auf, dass unter diesem πούς eine aus 3 Ditrochäen oder 3 Diiamben bestehende trochäische oder iambische Reihe zu verstehen sei

◡ –, ◡ –, ◡ –, ◡ –, ◡ –, ◡ –,

und ebenso stellten wir der Feussnerschen Annahme, dass Aristoxenus' 25-zeitiger πούς παιωνικός ein durch 25 Quintolen-Noten figurirter Creticus
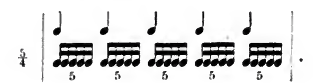
– ◡ –

sei, die Ansicht gegenüber, dass mit diesem πούς eine aus 5 Cretici oder Päonen bestehende pentapodische Reihe gemeint sei:

– ◡ –, – ◡ –, – ◡ –, – ◡ –, – ◡ –.

Analog fassten wir Aristoxenus' 16-zeitigen πούς μέγιστος δακτυλικός als dactylische (anapästische) Tetrapodie.

Sieben Jahre, nachdem die erste Auflage unserer Rhythmik veröffentlicht war, erschien Cäsars Bearbeitung der griechischen Rhythmik. Er trägt darin die von uns gegebene Auffassung der Aristoxenischen μεγέθη ποδικά vor und setzt gerade darin das „wesentlichste Verdienst unserer Bearbeitung der Rhythmik". Aber dies Verdienst besteht nach ihm nur darin, dass wir die „praktische Wichtigkeit jener Lehre des Aristoxenus erkannt haben", nachdem dieselbe bereits Feussner „in ihrem theoretischen Zusammenhange hervorgezogen hatte". Kann es wirklich einem Manne, der über griechische Rhythmik ein Buch schreibt, Ernst sein, wenn er den Lesern desselben sagt, dass unsere Theorie der Aristoxenischen μεγέθη ποδικά auch schon die Theorie Feussners sei (— denn darauf kommen doch jene Worte Cäsars hinaus)? — zwei Theorieen, die sich genau in demselben Grade gleichen, wie eine Reihe von fünf Päonen – ◡ – – – ◡ – – – ◡ – – – ◡ – – – ◡ – einem einzigen Päon – ◡ – gleich ist. Freilich ist es auch Cäsars Meinung nicht, dass zwischen unserer und Feussners Ansicht durchaus keine Abweichung bestände, — erklärt er doch unsere Kritik der Feussnerschen Theorie eben deshalb für ungerecht, „weil sie die Uebereinstimmung und Abweichung zwischen beiden Ansichten nicht deutlich hervortreten lasse". Diese Abweichung ist nun, wie Cäsar sagt, folgende: Nach Feussner bestehen auch die 5 Tactglieder des grössten päonischen πούς stets aus päonischen (5-zeitigen) Einzeltacten, während wir diese 5 Tactglieder auch aus nicht-päonischen Einzeltacten bestehen lassen, — nach Feussner bestehen die 6 Tactglieder des grössten iambischen πούς stets aus iambischen (3-zeitigen) Einzeltacten, während wir diese 6 Tactglieder auch aus nicht-iambischen (nicht-3-zeitigen) Einzeltacten bestehen lassen u. s. w. Es ist

freilich unsere Ansicht, dass es grössere päonische πόδες gibt, oder was dasselbe ist, dass es Pentapodieen gibt, deren 5 Tactglieder aus 3-zeitigen und 4-zeitigen Einzeltacten bestehen, und nur dem grössten 25-zeitigen päonischen πούς geben wir 5-zeitige Päonen zu ihren Einzeltacten, aber Feussner, welcher, wie Cäsar lehrt, hier stets 5-zeitige Tactglieder statuiren soll, nimmt hier nicht 5 fünfzeitige Tactglieder, sondern vielmehr 5 vierzeitige Tactglieder an, die er selber durch das vorgesetzte „$\frac{5}{4}$" als 5 Viertel bezeichnet:



Und ebenso erhält der Leser auch über die von Feussner statuirten Tactglieder des grössten iambischen πούς den wahren Sachverhalt, wenn er von dem, was Cäsar ihm berichtet, gerade das Gegentheil annimmt.

Lag dem Verfasser der nach der unserigen herausgegebenen griechischen Rhythmik in der That so sehr viel daran, unsere Auffassung der Aristoxenischen μεγέθη ποδικά und unsere Restitution der Aristoxenischen Tact-Scala als etwas schon früher Vorhandenes hinzustellen, so hätte er Feussners ganz verfehlte und ich weiss nicht weshalb von ihm bevorzugte Meinungen auf sich beruhen lassen und lieber auf dasjenige verweisen sollen, was Böckh über jenen Punct gesagt hat und worauf auch in unserer ersten Ausgabe der Rhythmik verwiesen ist, de metr. Pind. p. 59: *Minimus ordo ex uno est pede. Duplicantur deinde pedes et triplicantur, ac sic deinceps in maiorem multiplicantur numerum. Et primum quidem in duplici numero* (im iambischen und trochäischen Metrum) *ordines solent binorum esse pedum* ($\frac{6}{8}$), *item ternorum* ($\frac{9}{8}$), *quaternorum* ($\frac{12}{8}$), *usque ad senos, ut tradidit Aristides* u. s. w. Und ferner p. 27: *Non praetermittam, unamquamque pedum tempore aequalium duplicationem dactylicam vocatam esse.* Auch Forkel in der Gesch. der Musik I. S. 378. 379 kann als unser Vorgänger in der Auffassung der Tact-Megethe angesehen werden — aber nicht Feussner.

§ 51.

Die Tactlehre nach den χωρίζοντες des Aristides.

Bei Aristides finden wir zwei verschiedene Darstellungen der Tactlehre, von denen die eine auf die Aristoxenische basirt ist, jedoch mehrfach von derselben abweicht, die andere aber durchaus und gänzlich unaristoxenisch ist. Die letztere bezeichnet Aristides als die Theorie der „ϲυμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν“, die erstere als die der χωρίζοντες. Beide Darstellungen hat Aristides bereits in dem Originale, aus welchem er seine μουϲική excerpirt, vorgefunden. Aus beiden bringt auch das Fragmentum Parisinum einige Excerpte; aus der Darstellung der ϲυμπλέκοντες hat Bacchius seinen die Rhythmik behandelnden Abschnitt geschöpft. Vgl. § 10. — Wir haben zuerst die Tactlehre der „χωρίζοντες“ zu erörtern.

Auch Aristoxenus ist in seinen ϲτοιχεῖα ῥυθμικά ein χωρίζων, denn er behandelt nur die reine Rhythmik, wie sie sowohl der Metrik d. i. der Vocalmusik und der recitirenden Poesie als auch der Musik der Instrumente zu Grunde liegt, ohne speciell auf die Metrik als die auf die Sprache angewande Rhythmik Rücksicht zu nehmen. Aus seinem Werke macht ein Späterer, dessen Zeit sich nicht bestimmen lässt, einen Auszug, in den er manche fremdartige und dem Aristoxenus sogar direct widersprecheude Sätze einmischt. Dieser Auszug ist es, auf welchen die in Rede stehende Aristideische Darstellung der Tactlehre wenn auch nicht unmittelbar zurückgeht.

Die Definition des Tactes, welche hier gegeben wird, ist durchaus Aristoxenisch. S. 30: ποὺϲ μὲν οὖν ἐϲτι μέροϲ τοῦ παντὸϲ ῥυθμοῦ δι' οὗ τὸν ὅλον (sc. ῥυθμὸν) καταλαμβάνομεν. Vgl. Aristox. S. 9, 18. Zu bemerken ist, dass hier das Wort ῥυθμόϲ im Aristoxenischen Sinne für die ganze rhythmische Composition und nicht wie im weiteren Fortgange des Aristides als gleichbedeutend mit πούϲ gebraucht ist.

Ueber die Semeia des Tactes heisst es dann weiter Aristides S. 30: Τούτου (sc. τοῦ ποδὸϲ) μέρη δύο· ἄρϲιϲ καὶ θέϲιϲ. Nach Aristoxenus hat der Tact 2 oder 3 oder 4 als ϲημεῖα bezeichnete μέρη, hier nur zwei. Doch deutet eine Stelle in der Aristideischen Partie περὶ χρόνων S. 29, 7 „μέχρι γὰρ τετράδοϲ

προῆλθεν ὁ ῥυθμικός" darauf hin, dass in seiner Quelle auch die Zerfällung der Tacte bis zu vier χρόνοι erwähnt wurde.

Als Tact-Unterschiede werden dieselben διαφοραὶ ποδῶν aufgezählt wie bei Aristoxenus; die Discrepanz in der Reihenfolge ist unerheblich.

1. κατὰ μέγεθος ὡς οἱ τρίσημοι τῶν δισήμων διενηνόχασι. Dass hiermit auch zweizeitige πόδες anerkannt werden, ist eine Grundverschiedenheit von der Aristoxenischen Lehre. Sie geht durch die ganze folgende Darstellung und sie ist es hauptsächlich, welche zu den weiteren Discrepanzen mit Aristoxenus Veranlassung gibt.

2. κατὰ γένος ὡς ὁ ἴσος τοῦ ἡμιολίου καὶ διπλασίονος. Nachdem die Uebersicht der 7 διαφοραὶ ποδῶν beendet ist, beginnt Aristides' specielle Darstellung mit dieser zweiten διαφορά, S. 31: Γένη τοίνυν ἐστὶ ῥυθμικὰ τρία, τὸ ἴσον, τὸ ἡμιόλιον καὶ τὸ διπλάσιον — προστιθέασι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον — ἀπὸ τοῦ μεγέθους τῶν χρόνων συνιστάμενα. ὁ μὲν γὰρ α' ἑαυτῷ συγκρινόμενος τὸν τῆς ἰσότητος γεννᾷ λόγον, τὸ δὲ β' πρὸς α' τὸν διπλάσιον, ὁ δὲ γ' πρὸς β' τὸν ἡμιόλιον, ὁ δὲ δ' πρὸς γ' τὸν ἐπίτριτον. Aristoxenus sagt niemals γένος ἴσον, διπλάσιον, ἡμιόλιον, ἐπίτριτον, sondern vielmehr γένος ἐν ἴσῳ, διπλασίῳ λόγῳ u. s. w. Umgekehrt bezeichnet Aristides die γένη, insofern dieselben auch die zusammengesetzten Tacte (Reihen) in sich begreifen, niemals mit dem Aristoxenischen Terminus γένος δακτυλικόν, ἰαμβικόν, παιωνικόν, wohl aber kommt dieser Ausdruck im Frag. Paris. § 10. 11. 12 vor. Das Frag. Paris. hält sich in der Darstellung der γένη § 10 weit mehr an Aristoxenus (S. 13, 20 ff.) als Aristides, der auch darin von Aristoxenus abweicht, dass er sofort auch von dem nach Einigen zu statuirenden γένος ἐπίτριτον redet, während bei Aristoxenus erst nach der Scala der μεγέθη die epitritische zugleich mit der triplasischen Tactart erwähnt wird, welche letztere wiederum bei Aristides gar nicht vorkommt.

3. Συνθέσει ᾗ τοὺς μὲν ἁπλοῦς εἶναν συμβέβηκεν ὡς τοὺς δισήμους, τοὺς δὲ συνθέτους ὡς τοὺς δωδεκασήμους. ἁπλοῖ μὲν γάρ εἰσιν οἱ εἰς χρόνους διαιρούμενοι, σύνθετοι δὲ οἱ καὶ εἰς πόδας ἀναλυόμενοι. Zuerst ist zu bemerken, dass es in dieser Darstellung des Aristides zwar πόδες σύνθετοι heisst wie bei Aristoxenus, aber nicht ἀσύνθετοι, sondern statt dessen ἁπλοῖ. Sodann gehören nach Aristides mehrere Tacte zu den σύνθετοι, welche nach Aristoxenus ἀσύνθετοι sind, aus dem Grunde, weil

Aristides, wie er auch in dieser Stelle sagt, einen δίσημος πούς anerkennt und zwar als den kleinsten der ἁπλοῖ. Er denkt dabei immer an den Pyrrhichius, und da ⏑⏑⏑⏑, –⏑⏑⏑, ––⏑⏑, ⏑⏑–– wenn sie in 2 Abschnitte zerlegt werden, als den einen der beiden Abschnitte einen Pyrrhichius darbieten, so sind alle diese 4 Tactformen dem Aristoxenus zuwider πόδες σύνθετοι:

⏑⏑ | ⏑⏑   –⏑ | ⏑⏑   –– | ⏑⏑   ⏑⏑ ––
π. | π.   π. | π.   π. | π.   π. π.

während sie in der contrahirten Form πόδες ἁπλοῖ sind:

– | ⏑⏑   –⏑ | –   – | –   – | ––

Hier ist also dieselbe Norm zu Grunde gelegt, nach welcher bei den Metrikern (und schon in dem Tactverzeichnisse bei Dionysius de comp. verb. 11) die πόδες ἁπλοῖ und σύνθετοι unterschieden werden.

Noch sind die Worte des Aristides zu berücksichtigen: ἁπλοῖ μὲν γάρ εἰσιν οἱ εἰς χρόνους διαιρούμενοι, σύνθετοι δὲ οἱ καὶ εἰς πόδας ἀναλυόμενοι. Die einfachen Tacte zerfallen in χρόνοι d. i. in σημεῖα, in Arsis und Thesis:

– | ⏑   – | ⏑⏑   –⏑ | –   –– | –
χρ. | χρ.   χρ. | χρ.   χρ. | χρ.   χρ. | χρ.

die zusammengesetzten Tacte werden **auch** in Tacte aufgelöst („καὶ εἰς πόδας") z. B.

⏑⏑ | ⏑⏑   –⏑ | ⏑⏑   –⏑ | –⏑   –⏑ | –⏑ | –⏑
π. | π.   π. | π.   π. | π.   π. | π. | π.

Das **auch** ist nicht müssig gesetzt; denn bei den zusammengesetzten Tacten findet ausser der Auflösung in einfache Tacte auch noch die Eintheilung in σημεῖα statt. Müssen die Aristideischen Worte S. 30: „τούτου (τοῦ ποδὸς) δὲ μέρη δύο, ἄρσις καὶ θέσις urgirt werden, so werden nicht blos die grösseren dactylischen Tacte in zwei σημεῖα zu zerlegen sein z. B.

π. | π.   π.   π. | π.   π.
–⏑ | –⏑,   –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑,
σ. | σ.   σημεῖον | σημεῖον

sondern auch die grösseren Tacte des γένος ἰαμβικόν und παιωνικόν, oder, wie Aristides sagt, des γένος διπλάσιον und ἡμιόλιον, und zwar lassen sich die beiden σημεῖα derselben nicht anders denken, als dass dieselben identisch sind mit den beiden Abschnitten, in welche jene Tacte nach der dem λόγος ποδικός entsprechenden διαίρεσις zerfallen

π. | π. | π.   π. | π. | π. | π. | π.
–⏑ | –⏑ | –⏑   –⏑– | –⏑– | –⏑– | –⏑–
σημ. | σημ.   σημεῖον | σημεῖον

4. Τετάρτη (διαφορὰ) ἡ τῶν ῥητῶν ... καὶ τῶν ἀλόγων. Die Besprechung dieser vierten διαφορά des Aristides ist bis auf die gleichnamige διαφορά des Aristoxenus zu verschieben III, 3.

5. Πέμπτη δέ ἐστιν ἡ κατὰ διαίρεσίν ποιάν, ὅταν ποικίλως διαιρουμένων τῶν συνθέτων ποικίλους τοὺς ἁπλοῦς γίνεσθαι συμβαίνῃ. Der Unterschied der Diairesis ist hier auf die zusammengesetzten Tacte beschränkt. Bei Aristoxenus war dies nicht der Fall, denn es fiel auch der „einfache" ποὺς ἑξάσημος ἰαμβικός unter diese Kategorie:

{a – – | ⏑ ⏑
{b – ⏑ | – ⏑.

Bei Aristides ist aber auch – – | ⏑ ⏑ nach dem Obigen ein ποὺς σύνθετος, und somit ist die Beschränkung bei der in Rede stehenden διαφορά auf die σύνθετοι ganz consequent. Eine andere Discrepanz zwischen Aristoxenus und Aristides ist folgende. Bei jenem kam es darauf an, dass gleiche Tact-Megethe in ungleiche Semeia zerfielen, und zwar entweder ungleich blos der Grösse nach (wie in den vorstehenden Tacten *a* und *b*), oder ungleich zugleich der Grösse und der Anzahl nach. Aristides aber redet nicht von der Ungleichheit der Semeia, sondern von der Ungleichheit, welche in Beziehung auf die einfachen Tacte, in welche der zusammengesetzte Tact zerfällt wird, entsteht:

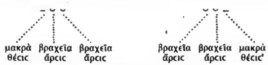
	Aristoxenus.				Aristides.	
	c.	c.			π. ά.	π. ά.
a	– ⏑ –	– ⏑ –			– ⏑ –	– ⏑ –
b	–	–	– –	–	– –	– – –
	c.	c.	c.	c.	π. ά.	π. ά.

Die gleich grossen Tacte *a* und *b* unterscheiden sich sowohl nach Aristoxenus wie nach Aristides κατὰ διαίρεσιν. Der erstere fasst die διαίρεσις so, dass der Tact *a* in zwei fünfzeitige, der Tact *b* in vier theils zwei-, theils vierzeitige Semeia zerfällt, — der letztere so, dass der ποὺς σύνθετος *a* in zwei fünfzeitige ἁπλοῖ zerfällt, der ποὺς σύνθετος *b* in einen vierzeitigen und einen sechszeitigen ἁπλοῦς.

6. Ἕκτη ἡ κατὰ τὸ σχῆμα τὸ ἐκ τῆς διαιρέσεως ἀποτελούμενον. Diese Definition ist so kurz gefasst, dass sich nicht ermitteln lässt, wie nach Aristides die διαφορὰ κατὰ τὸ σχῆμα zu fassen ist.

7. Ἑβδόμη ἡ κατὰ ἀντίθεσιν, ὅταν δύο ποδῶν λαμβανομένων ὁ μὲν ἔχῃ τὸν μείζονα χρόνον καθηγούμενον, ἑπόμενον δὲ τὸν ἐλάττονα, ὁ δὲ ἐναντίως. Auffallend sind hier die Worte μείζων und ἐλάττων. Im Trochäus und Ionicus a maiore

geht allerdings der μείζων χρόνοϲ voran, in dem davon durch ἀντίθεϲιϲ verschiedenen Iambus und Ionicus a minore der ἐλάττων. Aber wie verhält es sich mit dem durch dieselbe διαφορά sich unterscheidenden Dactylus und Anapäst, in denen doch die 2-zeitige θέϲιϲ nicht grösser als die 2-zeitige ἄρϲιϲ ist, und also von einem μείζων und ἐλάττων χρόνοϲ nicht die Rede sein kann? In der den ϲυμπλέκοντεϲ folgenden Darstellung der Tactlehre gibt Aristides sowohl dem Dactylus wie dem Anapäst drei Semeia, nämlich eine 2-zeitige θέϲιϲ und zwei 1-zeitige ἄρϲειϲ



Diese dreitheilige Zerlegung festhaltend kann man auch bei der Antithesis des Dactylus und Anapäst von einem μείζων und ἐλάττων χρόνοϲ reden. Sie ist zwar der Theorie der χωρίζοντεϲ zuwider, mit der wir es hier zu thun haben, und widerspricht auch der Theorie der ϲυμπλέκοντεϲ, wie schon S. 97 bemerkt ist, sie ist nichts als ein individueller Fehler desjenigen, welcher die Theorie der ϲυμπλέκοντεϲ excerpirt und diese seine fehlerhafte Auffassung in sein Excerpt hineingetragen hat. Müssen wir dem Obigen zufolge nun auch für die aus den χωρίζοντεϲ geschöpfte Stelle von der ἀντίθεϲιϲ annehmen, dass hier dieselbe falsche Auffassung sich eingeschlichen hat, so erkennen wir daraus, dass es ein und derselbe ist, von welchem das Excerpt aus der Darstellung der ϲυμπλέκοντεϲ und zugleich der χωρίζοντεϲ herstammt. Aristides ist es nicht, denn auch bei Bacchius findet sich in seinem Excerpte aus der Darstellung der ϲυμπλέκοντεϲ derselbe Fehler in Beziehung auf die 3 Tacttheile des Anapäst, beide haben demnach aus einer gemeinsamen Quelle geschöpft, in der sich jener Fehler bereits vorfand

Darstellung der χωρίζοντεϲ — Darstellung der ϲυμπλέκοντεϲ

Vereint
durch einen Compilator, welcher beiden Quellen
zuwider dem Dactylus und Anapäst 3 Tacttheile
gibt

Aristides — Bacchius.

So viel über die von Aristides gegebene Uebersicht der 7 διαφοραὶ ποδῶν. Von denselben finden sich bei ihm specieller ausgeführt

1. Die διαφορὰ κατὰ γένος S. 31. Wir haben sie oben S. 582 behandelt.

2. Die διαφορὰ κατὰ μέγεθος S. 31. Sie ist S. 582 zugleich mit der Parallelstelle des Anonymus besprochen.

3. Die διαφορὰ τῶν ῥητῶν καὶ ἀλόγων ποδῶν S. 33, eine kurze Bemerkung, welche in dem die irrationalen Tacte behandelnden Capitel III, 3 zu berücksichtigen sein wird.

4. Die διαφορὰ τῶν ἁπλῶν καὶ συνθέτων ποδῶν S. 38. 39. In diesem ganzen Abschnitte wird der Begriff Tact nicht durch πούς, sondern durch ῥυθμός ausgedrückt. Was hier Aristides von der über die πόδες σύνθετοι aufgestellten Theorie mittheilt, entspricht zunächst demjenigen Verfahren des Aristoxenus, welches dieser bei der Aufstellung seiner Scala der Tactgrössen eingehalten hat, nur sind die χωρίζοντες weniger abstract, indem sie ihren Tacten praktische Beispiele hinzufügen, und zwar, wie es deutlich erhellt, nicht metrische Schemata, sondern Instrumentalnoten und Pausen. Aristides sagt:

> „Indem sie mit dem 2-zeitigen Megethos anfangen, bilden sie Tactgrössen (ἀριθμούς) und gelangen so zu den zusammengesetzten Tacten (μέχρι τῶν συνθέτων ῥυθμῶν, wobei μέχρι ebenso wie S. 29 „μέχρι τῆς τετράδος“ nicht excludirend, sondern includirend gebraucht ist)."

Dass mit dem 2-zeitigen Megethos begonnen wird, ist der mehrfach erwähnte Hauptunterschied dieser ganzen Theorie von der Aristoxenischen. Ausserdem wissen wir auch bereits (aus Aristides S. 30, 8 und S. 31, 7), dass in der Scala der χωρίζοντες wiederum abweichend von Aristoxenus der 7- und der 14-zeitige epitritische Tact vorkam. Folgende Megethe oder, wie Aristides sagt, folgende ἀριθμοί sind es demnach, welche bei den χωρίζοντες als ῥυθμοί vorkamen:

> Das 2-, 3-, 4-, 5-, 6-, 7-, 8-, 9-, 10-, 12-, 14-, 15-, 16-, 18-, 20-, 25-zeitige (also 3 mehr als bei Aristoxenus).

Mit dem 4-, 5- und 6-zeitigen Megethos waren die χωρίζοντες bereits in die Kategorie der zusammengesetzten Tacte gelangt, denn sie stellten sich dasselbe als zusammengesetzte Tacte dar, wenn sie die Form ⏑⏑⏑⏑, –⏑⏑⏑, ⏑⏑–– hatten (in der Form

‒ ◡ ◡, ‒ ◡ ‒, ‒ ‒ ‒ waren es einfache Tacte gleich dem 2- und 3-zeitigen). — Aristides fährt fort:

„Und diese Tactgrössen (τούτους sc. ἀριθμούς d. i. τὴν δυάδα, τριάδα, τετράδα u. s. w.) nach den vorher (S. 30, 6) genannten Verhältnissen 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 in rhythmische Schemata bringend, bilden[1]) sie die einen mit anlautenden Längen, die anderen mit anlautenden Kürzen, und wieder andere aus lauter Längen, andere aus lauter Kürzen, andere aus Längen und Kürzen gemischt, indem die Längen oder die Kürzen vorwalten."

Auch Aristoxenus bringt in seiner Scala der Megethe die „ἀριθμοί" nach den Verhältnissen 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3 in rhythmische Schemata. Was dann aber weiter von den χωρίζοντες geschieht, die Darstellung der Tacte durch Längen und Kürzen, bezieht sich auf die Hinzufügung der bei Aristoxenus fehlenden praktischen Beispiele. Die Erwähnung der Längen und Kürzen (μακρῶν, βραχειῶν) könnte den Anschein gewähren, als ob metrische Schemata zu den Beispielen gewählt seien. Aber auch von Instrumentalnoten wird der Ausdruck βραχεῖα und μακρά gebraucht, vgl. Anonym. S. 49, 9—11 und 15—18.

„Und bald bilden sie dieselben mit anlautender Thesis, bald mit anlautender Arsis[2]), indem sie die Thesen den Arsen bald durch gleiche, bald durch ungleiche Zeittheile entsprechen lassen."

„Und theils bilden sie dieselben ohne Pausen, theils mit λείμματα oder προσθέσεις, denn in einigen[3]) nehmen sie auch Pausen zu Hülfe. Pause ist nämlich ein zur Ausfüllung des Rhythmus dienender Zeittheil, während dessen der Ton schweigt. λεῖμμα[4]) ist die kürzeste Pause,

1) Das handschriftliche καὶ vor τοὺς μὲν ἀπὸ μακρῶν ist ein Fehler und muss ausgeworfen werden. Sonst müsste das diesen Satz anfangende καὶ τούτους ausgeworfen und der folgende mit dem vorigen Satze verbunden werden. Doch dies ist minder einfach.

2) „καὶ τοὺς μὲν ἀπὸ θέσεως, τοὺς μὲν ἀπὸ ἄρσεως" steht in den Handschriften unmittelbar vor καὶ ἔτι τοὺς μὲν ἐκ πασῶν βραχειῶν, ist dort aber sicherlich nicht an seinem Platze.

3) Ich habe ἐν (γὰρ ἐνί)οις statt des handschriftlichen ἐν οἷς geschrieben. Denn wie kann man sagen: „Und die einen bilden sie ohne Pause, die anderen mit Achtel- oder Viertelpausen, in (oder bei) welchen (d. h. bei den anderen) sie auch Pausen annehmen"? Was soll hier insonderheit das auch?

4) Was der Zusatz ἐν ῥυθμῷ in λεῖμμα δὲ ἐν ῥυθμῷ χρόνος κενὸς ἐλάχιστος soll, vermag ich nicht aufzufinden.

πρόςθεςις ist eine lange Pause von dem doppelten Umfange der kürzesten[1]."

Das im Anonymus enthaltene Fragment rhythmischer Beispiele mit den Ueberschriften ῥυθμὸς τετράςημος, ῥυθμὸς ἑξάςημος, ῥυθμὸς δωδεκάςημος u. s. w., mit eingefügten Pausen, mit Längenzeichen über den Noten und mit rhythmischen Puncten zur Bezeichnung des Ictus gibt für das hier von Aristides Angeführte die Belege. Ganz ähnlicher Art werden auch die Beispiele der χωρίζοντες gewesen sein, und es liegt die Vermuthung nahe, dass jene rhythmischen Beispiele des Anonymus mit ihrer Uebersicht der Pausen und der verschiedenen Arten der Länge vom δίςημος bis zum πεντάςημος aus derselben Quelle entlehnt sind, welche hier Aristides vor sich hat.

Was Aristides bisher angegeben, bezieht sich sowohl auf die einfachen wie auf die zusammengesetzten Tacte. Von jetzt an geht er speciell auf die letzteren ein und beschreibt das Verfahren der χωρίζοντες an der δεκάς als einem auch für die übrigen πόδες ςύνθετοι den Sachverhalt erläuternden Beispiele.

„Sie nehmen die ganze Tactgrösse (ἀριθμός) und theilen sie in rhythmische Schemata. Und wenn diese Schemata ein Verhältniss darbieten, welches die Tacttheile der einfachen Tacte[2]) nicht ganz genau einhalten, dann wird das Schema für ein errhythmisches erklärt. Wenn nicht, so nehmen sie ein anderes Schema an, bis die Diairesis des (zusammengesetzten) Tactes auf rhythmische Verhältnisse trifft."

„Zum Beispiel sollen bei dem 10-zeitigen Megethos die zum Vorhandensein eines Rhythmus nothwendigen Schemata betrachtet werden."

Ehe wir hier mit Aristides weiter gehen, wollen wir uns vergegenwärtigen, wie das 10-zeitige Megethos nach der Scala des Aristoxenus zu behandeln ist. Es zerlegt sich in 1 + 9, 2 + 8, 3 + 7, 4 + 6, 5 + 5. Von diesen sind die drei ersten Diairesen

1) Wird es ursprünglich nicht folgendermassen geheissen haben: πρόςθεςις δὲ χρόνος κενὸς μακρὸς ἐλαχίςτου διπλαςίων ἢ τριπλαςίων ἢ τετραπλαςίων?

2) „ὃν οἱ τῶν ἁπλῶν ςώζουςι χρόνοι" ist ungenau, denn im folgenden werden nicht blos die λόγοι der einfachen Tacte (des isorrhythmischen – ◡ ◡, des diplasischen – ◡, des hemiolischen – ◡ –), sondern auch des epitritischen Tactes angewandt, der doch ein ςύνθετος ist.

nicht errhythmisch, denn weder 1 : 9, noch 2 : 8 (= 1 : 4), noch 3 : 7 bildet ein rhythmisches Verhältniss. Dagegen sind die beiden letzteren Diairesen errhythmisch, denn 4 : 6 bildet ein hemiolisches, 5 : 5 ein dactylisches Verhältniss. Es wird also das 10-zeitige Megethos zwei Tactarten gemeinsam sein,

dem hemiolischen als $\underset{4}{– –}$ | $\underset{6}{– – –}$ (als Päon epibatus),

dem dactylischen als $\underset{5}{– ⏑ –}$ | $\underset{5}{– ⏑ –}$ (als päonischer Dipodie).

Dies Verfahren des Aristoxenus liegt nun auch dem der χωρίζοντες zu Grunde, jedoch mit einigen bemerkenswerthen Abweichungen. Der Diairesis der δεκάς in 1 + 9 geschieht von Aristides keine Erwähnung, wohl aber der übrigen 2 + 8, 3 + 7, 4 + 6, 5 + 5. Nach ihm nämlich sagt der χωρίζων:

„Aus 2 + 8 wird sich kein Tact ergeben, denn das Verhältniss 1 + 4 ist nicht errhythmisch. Ich theile nun die 8 (— und von jetzt an wird hier ein von Aristoxenus abweichendes Verfahren eingeschlagen —) in 3 + 5 [also 10 = 2 + 3 + 5]. Auch so ergibt sich kein rhythmisches Verhältniss. Ich theile die 5 in 3 + 2 [also 10 = 2 + 3 + 3 + 2]: dann sage ich: jede 3 steht zu jeder 2 im hemiolischen Verhältnisse, so dass also hierdurch die Bildung des 10-zeitigen Tactes bewerkstelligt ist."

Der Tact, den der χωρίζων hier im Auge hat, hat folgende Form

$\underset{2}{⏑ ⏑}$ | $\underset{3}{⏑ –}$ | $\underset{3}{– ⏑}$ | $\underset{2}{⏑ ⏑}$;

Aristoxenus würde so nicht eintheilen, denn er kennt keinen 2-zeitigen Tact.

„Ich theile die δεκάς in 3 + 7. Das Verhältniss dieser Zahlen wird kein rhythmisches sein. (— So weit Aristoxenisch, das Folgende nicht —.) Ich theile die 7 in 3 + 4 [also 10 = 3 + 3 + 4]. Dann entsteht das epitritische Verhältniss (3 : 4). Daraus, sage ich, kann der 10-zeitige Tact bestehen."

„Ich theile die δεκάς in 4 + 6. Dann hat sich ein rhythmisches Verhältniss 2 : 3 hergestellt." Dies ist ganz Aristoxenisch; gemeint ist der Päon epibatus:

$\underset{4}{– –}$ | $\underset{6}{– – –}$.

„Ich theile ein in 5 + 5." (Aristoxenisch.) — „Stellen sich die 5-zeitigen Zeitgrössen als einfache Tacte dar

$\underset{5}{– ⏑ –}$ | $\underset{5}{– ⏑ –}$,

„so werden sie das isorrhythmische Verhältniss bilden. Stellen sie sich als zusammengesetzte Tacte dar

⏑⏑⏑– –⏑⏑⏑ (5, 5) oder –⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑– (5, 5) oder ⏑⏑⏑– ⏑⏑⏑– (5, 5)

„so stelle ich dadurch den 10-zeitigen Tact her, dass ich die Diairesis mache wie vorher angegeben ist (bei der ersten schliesslich auf 2 + 3 + 3 + 2 gebrachten Diairesis 2 : 8):

⏑⏑, ⏑⏑–, –⏑⏑, ⏑⏑. (2, 3, 3, 2)“

§ 52.

Die Tactlehre nach den „συμπλέκοντες“ des Aristides und Bacchius.

Zwischen die den „χωρίζοντες“ folgende Darstellung der πόδες ῥητοί und ἄλογοι (S. 32, 10—14) und der πόδες ἁπλοῖ und σύνθετοι (S. 38) schiebt Aristides einen Auszug der von den „συμπλέκοντες“ gegebenen Darstellung der πόδες ἁπλοῖ und σύνθετοι ein, zu welcher auch noch die von Aristides in das zweite Buch S. 41 ff. verlegte Erörterung des Ethos der Tacte gehört. Wir haben darüber schon § 10 S. 89 ff. gesprochen. Mit den von Aristoxenus aufgestellten Kategorieen der πόδες ἀσύνθετοι und σύνθετοι haben die πόδες oder ῥυθμοὶ ἁπλοῖ und σύνθετοι der συμπλέκοντες ganz und gar nichts zu thun. Ueberhaupt gehen die συμπλέκοντες nicht von der rhythmischen Bedeutung des πούς, sondern von dem metrischen Schema aus und schliessen sich in ihrer ganzen Ausführung weit mehr an die Doctrin der Metriker an als an rhythmische Kategorieen, trotzdem dass hier manche werthvolle Thatsachen herbeigezogen werden, welche den Metrikern ganz unbekannt und einer guten rhythmischen Quelle entlehnt sind. Welche Quelle dies war, lässt sich bei dem fasst gänzlichen Untergange der rhythmischen Litteratur nicht bestimmen, möglicher Weise ist es der jüngere Dionysius von Halikarnass.

Hält man fest, was die Metriker unter μέτρα μονοειδῆ, ὁμοιοειδῆ und ἀντιπαθῆ (s. S. 180), unter πόδες ἁπλοῖ und σύνθετοι (s. S. 111) verstehen, so lässt sich der bei den συμπλέκοντες bestehende Unterschied der ῥυθμοὶ ἁπλοῖ und σύνθετοι folgendermassen angeben:

I. Alle μέτρα ὁμοιοειδῆ und ἀντιπαθῆ, einerlei ob sie synartetisch oder asynartetisch gebildet sind (s. S. 182), bestehen nach den cυμπλέκοντες aus ῥυθμοὶ cύνθετοι.

II. Bei den μέτρα μονοειδῆ (oder καθαρά) kommt es darauf an, ob sie nur πόδες ἁπλοῖ oder ob sie πόδες cύνθετοι (im Sinne) der Metriker enthalten.

1. Enthalten sie πόδες ἁπλοῖ d. i. 2- oder 3-silbige πόδες, so bestehen die μέτρα μονοειδῆ nach den cυμπλέκοντες aus ῥυθμοὶ ἁπλοῖ.

2. Enthalten sie πόδες cύνθετοι d. i. 4- und mehrsilbige πόδες, so ist wiederum zu scheiden, je nachdem die πόδες cύνθετοι aus gleichen oder aus ungleichen Silben bestehen.

a) enthalten sie blos gleichsilbige πόδες cύνθετοι, so bestehen die μέτρα μονοειδῆ nach den cυμπλέκοντες aus ῥυθμοὶ ἁπλοῖ.

b) enthalten sie mehrsilbige πόδες cύνθετοι, so bestehen die μέτρα μονοειδῆ aus ῥοθμοὶ cύνθετοι.

A.

Ῥυθμοὶ (πόδες) ἁπλοῖ oder ἀcύνθετοι.

Aus ihnen bestehen diejenigen μέτρα μονοειδῆ oder καθαρά, in welchen nur πόδες ἁπλοῖ und gleichsilbige πόδες cύνθετοι vorkommen (— πόδες ἁπλοῖ und cύνθετοι im Sinne der Metriker gefasst —).

Zu den πόδες ἁπλοῖ der Metriker gehören alle διcύλλαβοι und τριcύλλαβοι:

⏑⏑, –⏑, ⏑– (⏑⏑⏑), –⏑⏑, ⏑⏑–, ––, –⏑– (⏑––), –––

Zu den gleichsilbigen cύνθετοι gehören die gleichsilbigen τετραcύλλαβοι und πενταcύλλαβοι:

⏑⏑⏑⏑, (––––), (⏑⏑⏑⏑⏑), –––––

Mithin bestehen nach der Nomenclatur der cυμπλέκοντες aus ῥυθμοὶ ἁπλοῖ 1) alle trochäischen und iambischen μονοειδῆ. 2) alle dactylischen und anapästischen μονοειδῆ. 3) Von den päonischen μονοειδῆ nur die aus den πόδες –⏑– und ⏑⏑⏑⏑ bestehenden (der letztere ⏑⏑⏑⏑ wird in unserer Quelle der cυμπλέκοντες nicht besonders aufgeführt). 4) Ferner die aus Molossen ––– bestehenden μέτρα μονοειδῆ; dies sind die eine jede der 3 Längen zur Vierzeitigkeit dehnenden Trochaei semanti und Orthii, die von den Metrikern nicht berücksichtigt werden. 5) Endlich die (eben-

falls von den Metrikern nicht berücksichtigten) aus Paeones epibati ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ bestehenden μέτρα μονοειδῆ. — Ausserdem wird auch der Pyrrhichius ⏑⏑ in der Darstellung der cυμπλέκοντεc als ῥυθμὸc ἁπλοῦc aufgeführt.

Jeder einzelne πούc dieser Metra gilt bei den cυμπλέκοντεc als „ῥυθμόc"; von einer Gliederung nach κῶλα ist weiter keine Rede; während hierauf bei den μέτρα ὁμοιοειδῆ und ἀντιπαθῆ und den aus ungleichsilbigen τετραcύλλαβοι und πενταcύλλαβοι bestehenden μέτρα μονοειδῆ allerdings Rücksicht genommen wird (vgl. unten).

Die ῥυθμοὶ ἁπλοῖ werden nun nach den drei Tactarten („ποδικὰ γένη" Aristid. S. 32, 6) gesondert. Dieselben werden genannt im ersten Buche des Aristides (bei der Beschreibung und Namenserklärung der ῥυθμοί): γένοc δακτυλικόν, ἰαμβικόν, παιωνικόν, während im zweiten Buche bei der Darstellung des Ethos der ῥυθμοί S. 42 von ῥυθμοὶ ἐν ἴcῳ λόγῳ, ἐν ἡμιολίῳ oder ἐπιμορίῳ λόγῳ, ἐν διπλαcίονι λόγῳ oder cχέcει die Rede ist; ebenfalls im zweiten Buche wird auch der durch die διαφορὰ κατ' ἀντίθεcιν hervorgebrachte Unterschied des Ethos unter der Bezeichnung „οἱ ἀπὸ θέcεων" und οἱ ἀπὸ ἄρcεων ῥυθμοί" berücksichtigt. Die Charakterisirung dieser ethischen Unterschiede (der Antithesis S. 41, 16, der 3 Tactarten S. 42, 1 und der einzelnen zu einer jeden Tactart gehörenden ῥυθμοί S. 42, 6—23) ist sichtlich aus guter Quelle geflossen, ebenso die Angaben über die Semeia der einzelnen Tacte, welche durchaus mit der Doctrin des Aristoxenus übereinstimmt und nur einigemal durch Schuld des Compilators getrübt ist (vgl. darüber S. 97). Eine Darstellung der antiken Metrik hat dies Alles am geeigneten Orte gewissenhaft zu verwenden, muss sich aber eben so streng hüten, durch dasjenige, was in ihr der Doctrin des Aristoxenus zuwider ist, die letztere zu beeinträchtigen, und so hat man insbesondere gegenüber der so äusserlichen Nomenclatur der ῥυθμοὶ ἁπλοῖ und cύνθετοι, welche die Theorie der cυμπλέκοντεc aufstellt, an der Aristoxenischen Kategorie der πόδεc ἀcύνθετοι und cύνθετοι festzuhalten und die 12-zeitigen Trochaei semanti und Orthii und die 10-zeitigen Paeones epibati den πόδεc cύνθετοι zuzurechnen, trotzdem dass die cυμπλέκοντεc sie als ῥυθμοὶ ἁπλοῖ aufführen.

Noch ist hier anzuführen, dass in der von den cυμπλέκοντεc gegebenen Aufzählung der „ῥυθμοὶ ἁπλοῖ" auch die 2- und 3-silbigen Tacte mit irrationalen Silben berücksichtigt waren, obwohl

in die bei Aristides und Bacchius uns vorliegenden Auszüge nur der eine oder andere dieser Tacte aufgenommen ist (der irrationale Iambus bei Bacchius, die beiden irrationalen Tribrachi ‿ ́‿ ‿ und ́‿ ‿ ‿ bei Aristides. Hierauf bezieht sich die in der Partie vom rhythmischen Ethos Aristid. S. 43, 27 enthaltene Classification der ῥυθμοὶ στρογγύλοι und περίπλεῳ, von welchen unten zu handeln sein wird.

B.

Ῥυθμοὶ (πόδες) σύνθετοι.

Sie werden in dem aus unserer Quelle stammenden Excerpte des Bacchius S. 47, 17 und 23 ῥυθμοὶ συμπεπλεγμένοι genannt, die Quelle muss beide Termini technici als gleichbedeutend dargeboten haben (wie vorher die beiden Termini ἁπλοῖ und ἀσύνθετοι). Aus ihnen bestehen die sämmtlichen μέτρα ὁμοιοειδῆ und ἀντιπαθῆ sowie diejenigen μονοειδῆ, welche aus ungleichsilbigen πόδες τετρασύλλαβοι oder πεντασύλλαβοι zusammengesetzt sind (die μονοειδῆ παιωνικά, in denen poänische πεντασύλλαβοι vorkommen, die μονοειδῆ ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος und ἀπ' ἐλάσσονος, die μονοειδῆ χοριαμβικά und die δοχμιακά).

Im ganzen also sind folgende Metra hierher zu rechnen:

1) alle μέτρα ἰωνικά, χοριαμβικά und ἀντισπαστικά des Heliodor, sowohl die μονοειδῆ oder καθαρά wie die mit Ditrochäen oder Diiamben gemischten ὁμοιοειδῆ und ἀντιπαθῆ (die ἰωνικά, χοριαμβικά, ἀντισπαστικὰ μικτά und die ἐπιωνικά und ἐπιχοριαμβικά).
2) alle λογαοιδικά und αἰολικά (doch geschieht derselben in unseren Quellen keine Erwähnung),
3) die μονοειδῆ παιωνικά, wenn sie erste oder vierte Päone enthalten,
4) die δοχμιακά,
5) alle ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ.

Alle diese Metra bestehen nach den συμπλέκοντες aus ῥυθμοὶ σύνθετοι, die deshalb so genannt werden, weil jeder derselben aus 2 oder mehreren ῥυθμοὶ ἁπλοῖ zusammengesetzt ist.

Die ῥυθμοὶ σύνθετοι, in welche die ἰωνικὰ und χοριαμβικὰ μονοειδῆ zerlegt werden, sind συζυγίαι aus 2 verschiedenen πόδες ἁπλοῖ:

ῥ.ά.	ῥ.ά.	ῥ.ά.	ῥ.ά.	ῥ.ά.	ῥ.ά.	ῥ.ά.
– –	⏑ ⏑	– –	⏑ ⏑	– –	⏑ ⏑	– –
cυζυγία		cυζυγία		cυζυγία		
ῥ. cύνθετ.		ῥ. cύνθετ.		ῥ. cύνθετ.		

Der Name eines solchen ῥυθμὸc cύνθετοc ist nach Aristides ἰωνικὸc ἀπὸ μείζονοc.

ῥ.ά.	ῥ.ά.	ῥ.ά.	ῥ.ά.	ῥ.ά.	ῥ.ά.
⏑ ⏑	– –	⏑ ⏑	– –	⏑ ⏑	– –
cυζυγία		cυζυγία		cυζυγία	
ῥ. cύνθετ.		ῥ. cύνθετ.		ῥ. cύνθετ.	

Der Name eines solchen ῥυθμὸc cύνθετοc ist ἰωνικὸc ἀπ' ἐλάccονοc (nach Aristides) oder βακχεῖοc (nach Bacchius).

ῥ.ά.	ῥ.ά.	ῥ.ά.	ῥ.ά.	ῥ.ά.	ῥ.ά.
– ⏑	⏑ –	– ⏑	⏑ –	– ⏑	⏑ –
cυζυγία		cυζυγία		cυζυγία	
ῥ. cύνθετ.		ῥ. cύνθετ.		ῥ. cύνθετ.	

Der Name eines solchen ῥυθμὸc cύνθετοc ist βακχεῖοc oder auch βακχεῖοc ἀπὸ τροχαίου (nach Aristides). Die Umkehrung desselben ⏑ – – ⏑ heisst nach Aristides ebenfalls βακχεῖοc oder βακχεῖοc ἀπ' ἰάμβου, es kommt aber ein daraus gebildetes μέτρον μονοειδέc in der Praxis nicht vor. Die Ionici werden unter das δακτυλικὸν γένοc eingereiht als cυνθέcειc zweier dactylischer ῥυθμοὶ ἁπλοῖ (– – und ⏑ ⏑), der Choriamb und Antispast unter das ἰαμβικόν als cυνθέcειc zweier iambischer ῥυθμοί (– ⏑ und ⏑ –).

Die ionischen, choriambischen, antispastischen ὁμοιοειδῆ und ἀντιπαθῆ der Metriker werden von den cυμπλέκοντεc abweichend von den ionischen und choriambischen μονοειδῆ nicht in cυζυγίαι, sondern in περίοδοι d. i. in Verbindungen von mehr als 2 πόδεc ἁπλοῖ zerlegt, und eine solche περίοδοc ist es, welche als ῥυθμὸc cύνθετοc hingestellt wird. Hier fällt also der Begriff „ῥυθμόc" mit demjenigen zusammen, was die Metriker κῶλον oder κόμμα (rhythmische Reihe) nennen. Zunächst werden von Aristides p. 34, 15 zwölf achtsilbige περίοδοι aufgeführt und mit besonderen bei den Metrikern nicht vorkommenden Namen benannt, während die ihnen von uns hinzugefügten Namen, welche sie bei den Metrikern führen, den cυμπλέκοντεc fremd sind.

χοριαμβικά	(5)	– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –	ἴαμβοc ἀπὸ τροχαίου
	(2)	– ⏑⏑ – – ⏑ – ⏑	τροχαῖοc ἀπὸ βακχείου
	(11)	– ⏑⏑ – ⏑ – – ⏑	μέcοc ἴαμβοc
	(7)	⏑ – ⏑ – – ⏑⏑ –	βακχεῖοc ἀπὸ ἰάμβου

ἐπιχοριαμβικά	(4)	– ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –	ἴαμβος ἐπίτριτος
	(12)	⏑ – – ⏑ – ⏑⏑ –	μέσος τροχαῖος
ἀντισπαστικά	(6)	⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ –	ἴαμβος ἀπὸ βακχείου od. μέσος βακχεῖος
	(10)	– ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου
	(3)	– ⏑ – ⏑⏑ – – ⏑	βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου
ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ	(9)	⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑	ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου
	(1)	⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑	τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου
	(8)	⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑	τροχαῖος ἐπίτριτος.

Manche dieser κῶλα lassen sich in der antiken Metrik nicht nachweisen. Sie sind auch gar nicht mit Rücksicht auf die Praxis aufgeführt, sondern nach einer ganz abstracten Art von Variationsrechnung. Der unbekannte Autor sagt: Wird 1 Iambus mit 3 Trochäen verbunden, so kann er entweder an erster oder zweiter oder dritter oder vierter Stelle stehen; auf diese Weise ergeben sich die oben mit (1) (2) (3) (4) bezeichneten περίοδοι. Analog ist es, wenn 1 Trochäus mit 3 Iamben verbunden wird; es ergeben sich alsdann die περίοδοι (5) (6) (7) (8). Werden 2 Trochäen mit 2 Iamben verbunden, so stehen entweder die 2 Iamben voran (περίοδος 9) oder die 2 Trochäen (περίοδος 10), oder die 2 Iamben sind von 2 Trochäen umschlossen (περίοδος 11) oder umgekehrt die 2 Trochäen von 2 Iamben (περίοδος 12); — hier sind zwar auch noch die beiden Combinationen –⏑⏑––⏑⏑– und ⏑––⏑⏑––⏑ möglich, aber diese gehören in die bereits behandelte Klasse der in συζυγίαι einzutheilenden χοριαμβικὰ und ἀντισπαστικὰ μονοειδῆ und sind deshalb nicht als περίοδοι aufgeführt. — So werden denn alle diese gemischten χοριαμβικὰ und ἀντισπαστικὰ ebenso wie die angeführten ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ ganz und gar in dreisilbige πόδες eingetheilt und dieser Eintheilung entsprechen die wunderlichen Namen ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου u. s. w. Von der bei Hephästion geltenden Eintheilung in Choriamben und Antispaste ist keine Rede: es ist diese Eintheilung zwar auch sehr mangelhaft, aber sie gewährt doch eine übersichtliche und im ganzen richtige Classification, während die Classification bei den συμπλέκοντες noch äusserlicher als ihre Nomenclatur ist.

Von den ἰωνικὰ μικτά der Metriker finden wir in der auf Aristides überkommenen Darstellung der συμπλέκοντες blos den προσοδιακός, und zwar den unvollständigen

a) ⏑–⏑⏑–⏑

und den vollständigen, den letzteren sowohl mit kurzsilbigem wie mit langsilbigem Anlaute:

b) ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
c) – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –.

Nur bei der Periode heisst es, dass sie aus einem ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος und einem βακχεῖος (d. i. Choriamb) zusammengesetzt sei, bei *a* und *b* findet wiederum eine Zerlegung in zweisilbige ῥυθμοὶ ἁπλοῖ statt (Iamben, Trochäen und Pyrrhichien), daher denn *a* eine περίοδος διὰ τριῶν σύνθετος oder eine τριποδία genannt wird, *b* eine περίοδος διὰ τεσσάρων σύνθετος.

Endlich werden als ῥυθμοὶ σύνθετοι noch zwei δοχμιακά aufgeführt mit folgender Eintheilung in ῥυθμοὶ ἁπλοῖ

⏑ – | – ⏑ –
⏑ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ –.

Es ist in der That ein wunderliches System um diese Theorie der ῥυθμοὶ σύνθετοι mit ihren Auflösungen der κῶλα in Iamben, Trochäen, Pyrrhichien und Spondeen. Und doch lässt es sich spurenweise auch bei den späteren Metrikern verfolgen. Dahin gehört *Victorinus de dactylico p. 98 Hoc quoque dignum eruditis auribus non praetermiserim repertum in hexametro versu dactylico, cui tamen duo cola e duobus dactylis et spondeo constabant, quatuor pedes disyllabos i. e. trochaeum, iambum, pyrrhichium, spondeum per ordinem semper positos inveniri, si velis alias quam hexametri heroi lex postulat scandere . . . Et appellatur quadrupes* δυοκαιδεκάσημος περίοδος *eo quod quatuor pedes temporum duodecim contineat.*

– ⏑, ⏑ –, ⏑ ⏑, – – περίοδος δωδεκάσημος τετράπους.

Dies ist die antithetische Form des achtsilbigen προσοδιακός, für den man daher nach dieser Theorie der Quelle C ausser der von Aristides angegebenen Messung auch folgende voraussetzen muss:

– –, ⏑ ⏑, – ⏑, ⏑ –

Ausserdem lässt sich eine Benutzung des συμπλέκων oder seiner Quelle auch bei dem metrischen Scholiasten zu Pindar nachweisen. Wir lesen ad Ol. 2 Τὸ α′ τῆς στροφῆς (⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑) περιοδικόν, ἤτοι δύο ἴαμβοι καὶ δύο τροχαῖοι. καλεῖται δὲ περιοδικὸν ὅτι οὐκ ἔστι μέτρου τι εἶδος ἢ ἰαμβικοῦ ἢ τροχαϊκοῦ ἢ ἑτέρου τινός, ἀλλ' ἁπλῶς περίοδος καλεῖται τὸ ὑπεράνω τῶν τεσσάρων συλλαβῶν σύστημα. μέχρι γὰρ τεσσάρων συλλαβῶν γνώριμοι οἱ πόδες, τὸ δὲ πλέον περίοδος. Es ist dies die-

jenige περίοδος, welche Aristides als ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου bezeichnet. Vgl. Ol. 4 ἐπῳδ. η′ θ′. Ol. 13 στρ. ε′.

Noch ist hier eine auf die ῥυθμοὶ cύνθετοι bezügliche Stelle aus Martianus Capella's Uebersetzung des Aristides S. 32 anzuführen: *Dissimilitudinum sane differentiae tres erunt, per magnitudinem, per genus, per oppositionem. Per magnitudinem cum e disemo vel tetrasemo componitur numerus. Per genus, cum diplasium aut hemiolium simul iungimus vel quod ex pluribus aequaliter copulatur. Per oppositionem i. e. per antithesin, cum aut primos disemos ponimus insequentibus longioribus* (so ist für *longe potioribus* zu lesen), *aut tetrasemos disemis sequentibus applicamus. Verum notum esse conveniet, unum etiam pedem posse sufficere ad complendam periodum, si solus ceteris inaequalis inseritur.* Das Original des Aristides zu dieser Stelle ist in den uns erhaltenen Handschriften verloren gegangen, und Martianus Capella hat, wie auch sonst, sehr gedankenlos und leichtsinnig übersetzt, was namentlich bei der *differentia per antithesin* der Fall ist. Doch ist uns der Sinn völlig klar. Die zu einem einheitlichen ποὺc cύνθετοc vereinigten πόδεc ἁπλοῖ sind ἀνόμοιοι:

1. κατὰ μέγεθοc in den ἰωνικὰ καθαρά, wo in einer jeden als ῥυθμὸc cύνθετοc gefassten cυζυγία zwei durch ihr Megethos verschiedene ῥυθμοὶ ἁπλοῖ δακτυλικοί vereinigt sind.

2. κατ' ἀντίθεcιν in den χοριαμβικὰ καθαρά und μικτά und in den ἀναπαιcτικά, wo in jeder als ῥυθμὸc cύνθετοc gefassten cυζυγία oder als περίοδοc die κατ' ἀντίθεcιν verschiedenen zweisilbigen ῥυθμοὶ ἁπλοῖ desselben γένοc und desselben μέγεθοc vereint sind.

3. κατὰ γένοc in dem δοχμιακόν ⏑–, –⏑– als der cύνθεcιc eines dreizeitigen iambischen und fünfzeitigen päonischen ῥυθμὸc ἁπλοῦc, in dem προcοδιακόc als der cύνθεcιc eines ῥυθμὸc δακτυλικόc ⏑⏑ und zwei verschiedener ῥυθμοὶ ἰαμβικοί (–⏑ und ⏑–), und endlich in dem δοχμιακόν ⏑–, –⏑⏑, –⏑– als der cύνθεcιc eines iambischen, dactylischen und päonischen ῥυθμόc. Diese dritte Art der Verschiedenheit zwischen den zu einem ῥυθμὸc cύνθετοc vereinigten ῥυθμοὶ ἁπλοῖ bildet das wesentliche Merkmal der von Aristides an den Schluss seiner Darstellung gestellten ῥυθμοὶ cύνθετοι, S. 37, 1, welche mit den Worten beginnt: „Μιγνυμένων δὴ τῶν γενῶν τούτων, εἴδη ῥυθμῶν γένονται πλείονα". Das Wort γένοc ist hier ganz rich-

tig gebraucht, was im Anfange der ganzen Darstellung S. 31, 15 nicht der Fall ist; denn hier heisst es: „σύνθετοι μὲν οἱ ἐκ δύο γενῶν ἢ καὶ πλειόνων συνεστῶτες“. Es muss statt γενῶν heissen ῥυθμῶν oder ποδῶν. Ebenso ist ein Fehler in dem gleich darauf folgenden: „ἀσύνθετοι δὲ οἱ ἑνὶ γένει ποδικῷ χρώμενοι“. Es muss heissen: „ἑνὶ ποδί“.

Wir besitzen nun auch noch in dem zweiten Buche des Aristides, wo von dem ethischen Charakter der Rhythmen die Rede ist eine Stelle*) über die σύνθετοι, S. 42, 29. Hier heisst es: οἵγε μὲν σύνθετοι παθητικώτεροί τέ εἰσι τῷ κατὰ τὸ πλεῖστον τοὺς ἐξ ὧν σύγκεινται ῥυθμοὺς ἐν ἀνισότητι θεωρεῖσθαι, καὶ πολὺ τὸ ταραχῶδες ἐπιφαίνοντες, τῷ μηδὲ τὸν ἀριθμόν, ἐξ οὗ συνεστᾶσι, τὰς αὐτὰς ἑκάστοτε διατηρεῖν τάξεις, ἀλλ' ὁτὲ μὲν ἀπὸ μακρᾶς ἄρχεσθαι, λήγειν δ' εἰς βραχεῖαν, ἢ ἐναντίως, καὶ ὁτὲ μὲν ἀπὸ θέσεως, ὁτὲ δὲ [ὡς] ἑτέρως τὴν ἐπιβολὴν τῆς περιόδου ποιεῖσθαι. πεπόνθασι δὲ μᾶλλον οἱ διὰ πλειόνων ἤδη συνεστῶτες ῥυθμῶν, πλείων γὰρ ἐν αὐτοῖς ἡ ἀνωμαλία· διὸ καὶ τὰς τοῦ σώματος κινήσεις ποικίλας ἐπιφέροντες οὐκ ἐς ὀλίγην ταραχὴν τὴν διάνοιαν ἐξάγουσιν. Zur Erklärung des Einzelnen Folgendes. Der Comparativ παθητικώτεροι ist mit Beziehung auf die vorausgehenden ῥυθμοὶ ἀσύνθετοι oder ἁπλοῖ gebraucht, von denen bereits die ἡμιόλιοι als κεκινημένοι und ἐνθουσιαστικώτεροι (sc. τῶν ῥυθμῶν ἴσων), die διπλάσιοι als θερμοί u. s. w. charakterisirt waren. — Mit den Worten τὸ πλεῖστον τοὺς ἐξ ὧν σύγκεινται ῥυθμοὺς ἐν ἀνισότητι θεωρεῖσθαι haben wir zu vergleichen die unserer Stelle vorausgehenden Ausdrücke 42, 19: τοὺς ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ θεωρουμένους und 42, 3: οἱ ἐν τῷ διπλασίονι ἀνωμαλίας μὲν διὰ τὴν ἀνισότητα μετειληφότες; der Sinn ist also: die ῥυθμοί oder Einzeltacte, woraus die σύνθετοι zusammengesetzt sind, stehen meist im λόγος ἄνισος, wie das in der That bei allen von Aristides angeführten Beispielen der ῥυθμοὶ σύνθετοι mit Ausnahme der ἰωνικὰ καθαρά der Fall ist. — Τῷ μηδὲ τὸν ἀριθμὸν ἐξ οὗ συνεστᾶσι, τὰς αὐτὰς ἑκάστοτε διατηρεῖν τάξεις] Die Handschriften haben hier ἄρρυθμον; es ist aber ἀριθμόν zu schreiben und von dem μέγεθος zu verstehen, vgl. p. 41: σύμπαντα τὸν ἀριθμὸν συντίθενται καὶ μερίζουσι τοῦτον

*) Ich kehre zu den in den Fragmenten der Rhythmiker gegebenen Erklärung zurück, die ich hier wörtlich wiederhole; eine später von mir versuchte Interpretation nehme ich durch Weils Bemerkung veranlasst (s. Vorwort) zurück.

εἰς σχήματα ῥυθμικά, wo gleich darauf als Beispiel des ἀριθμός die δεκάς oder der πούς δεκάσημος angeführt wird. Der Sinn der Worte μηδὲ τὸν ἀριθμόν (= τὸ μέγεθος), ἐξ οὗ συνεστᾶσι u. s. w. erklärt sich aus der S. 574 besprochenen Stelle des Aristoxenus: σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως ᾖ τεταγμένα.

Ὁτὲ μὲν ἀπὸ θέσεως, ὁτὲ δὲ ὡς ἑτέρως τὴν ἐπιβολὴν τῆς περιόδου ποιεῖσθαι] Das Wort περίοδος haben wir bereits als die Bezeichnung eines aus 3 oder mehr Einzeltacten bestehenden πούς σύνθετος kennen gelernt; ἐπιβολή ist ein den Rhetoren entlehnter Ausdruck für Structur oder Anordnung des Satzes. Das handschriftliche ὡς vor ἑτέρως ist zu tilgen; man könnte mit Meiboom daran denken, es als den Rest von ἀπ' ἄρσεως zu fassen, aber dann wäre das folgende ἑτέρως eine Tautologie.

Οἱ διὰ πλειόνων ἤδη συνεστῶτες ῥυθμῶν (sc. πόδες σύνθετοι) erklärt sich aus p. 36 σύνθετοι μὲν οἱ ἐκ δύο γενῶν ἢ καὶ πλειόνων συνεστῶτες; hier sind also die aus mehr als zwei Arten von Einzeltacten bestehenden πόδες σύνθετοι gemeint; sie haben eine leidenschaftlichere Stimmung (πεπόνθασι μᾶλλον) als die blos aus 2 Arten von Einzeltacten bestehenden σύνθετοι. — Hiernach übersetzen wir die ganze Stelle:

„Die πόδες σύνθετοι sind leidenschaftlicher als die ἁπλοῖ, „indem die Einzeltacte, woraus sie zusammengesetzt sind, gewöhnlich ungleiche Chronoi haben, und sie zeigen vielfach den „Charakter der Unruhe; denn nicht einmal bei Bewahrung derselben Morenzahl, woraus sie bestehen, halten sie immer dieselbe Anordnung inne, sondern beginnen bald mit einer Länge „und schliessen mit einer Kürze, bald umgekehrt, und die Structur der Periode wird bald mit anlautender θέσις, bald auf die „entgegengesetzte Weise (mit anlautender ἄρσις) gebildet. Noch „grösser ist die leidenschaftliche Stimmung bei denen, welche „mehr als 2 Arten von Einzelrhythmen enthalten; denn hier ist „die Anomalie noch grösser; deshalb bringen sie auch, indem sie „mannigfaltige Bewegungen des Körpers herbeiführen, unser Gefühl in nicht geringe Unruhe."

§ 53.

Ῥυθμοὶ ὀρθοί und δόχμιοι.

An dieser Stelle haben wir nun schliesslich noch von einer Eintheilung der Rhythmen in ὀρθοί und δόχμιοι zu sprechen, welche sich Etym. Magn. p. 285 und Schol. Heph. p. 60 findet. Beide Stellen sind aus derselben Quelle geschöpft, aber eine jede von ihnen gibt den Text corrupt und interpolirt.

Schol. Hephaest.	Etym. Magn.
Οἱ μέντοι μετρικοὶ τὸ πᾶν μέτρον ὡς μίαν cυζυγίαν λαμβάνοντες δοχμιακὸν ὀνομάζουcι διὰ τὴν τοιαύτην αἰτίαν. οἱ προειρημένοι ῥυθμοί, ἴαμβος παίων ἐπίτριτος ὀρθοὶ καλοῦνται, ἐν ἰcότητι γὰρ κεῖνται, καθὸ ἕκαςτος τῶν ἀριθμῶν μονάδι πλεονεκτεῖται,	Πολλὰ ῥυθμῶν ὀνόματα καὶ ἄλλα, ἀτὰρ δὴ καὶ ταῦτα, ἴαμβος, ἰαμβικός, δάκτυλος, δακτυλικός, παίων, ἐπίτριτος. οὗτοι μὲν οὖν ὀρθοί εἰcιν ῥυθμοί, ἐν ἰcότητι γὰρ κεῖνται,
ἡ γὰρ μονάς ἐcτι πρὸς δυάδα, ἡ δυὰς πρὸς τριάδα, ἡ τριὰς πρὸς τετράδα, τουτέςτι μακρὸς χρόνος πρὸς βραχείας ὡς ἐν τῷ δακτύλῳ τυχόν, μονὰς πρὸς δυάδα:	ἡ γὰρ μονὰς πρὸς δυάδα, ἡ δυὰς πρὸς τριάδα, ἡ τριὰς πρὸς τετράδα· ἡ τριὰς πλεονεκτεῖται μονάδος·
ἐν δὲ τῷ δοχμίῳ ἐπίτριτός ἐcτι καὶ cυλλαβή, εὑρίcκεται οὖν ἡ διαίρεcις τριὰς πρὸς πεντάδα οὐκέτι ὀρθή.	ἐν τῷ δοχμιακῷ τριάς ἐcτι πρὸς πεντάδα καὶ δυὰς ἡ πλεονεκτοῦcα.
οὗτος οὖν ὁ ῥυθμὸς οὐκ ἠδύνατο ὄρθιος καλεῖcθαι, ἐπεὶ μονάδι πλεονεκτεῖται,	οὗτος οὖν ὁ ῥυθμὸς οὐκ ἠδύνατο καλεῖcθαι ὀρθός,
ἐκλήθη οὖν δόχμιος, ἐν ᾧ τὸ τῆς ἀνιcότητος μεῖζον ἢ κατὰ τὴν εὐθεῖαν κρίνεται.	ἐκλήθη τοίνυν δοχμιακός, ἐν ᾧ τὸ τῆς ἀνιcότητος μεῖζον κατὰ τὴν εὐθεῖαν κρίνεται, καὶ τὸ μέτρον οὖν δοχμιακὸν ὡς ἐμπιπτόντων ἐν αὐτῷ τῶν ὀκτὼ χρόνων

ἐνταῦθα οὖν δόχμιον ῥυθμὸν φηςὶν ἴαμβον καὶ παίωνα πρῶτον, τουτέςτιν ἐκ βραχείας καὶ μακρᾶς καὶ μακρᾶς καὶ τριῶν βραχειῶν, τινὲς γὰρ οὕτω μετροῦςι.

Aus diesen beiden Stellen ist nun der ursprüngliche Text folgendermassen herzustellen:

Οἱ προειρημένοι ῥυθμοί, ἴαμβος, παίων, ἐπίτριτος, ὀρθοὶ καλοῦνται, ἐν ἰςότητι γὰρ κεῖνται, καθ' ὃ ἕκαςτος τῶν ἀριθμῶν μονάδι πλεονεκτεῖται, ἢ γὰρ μονάς ἐςτι πρὸς δυάδα, ἢ δυὰς πρὸς τριάδα, ἢ τριὰς πρὸς τετράδα. ἐν δὲ τῷ δοχμίῳ τριάς ἐςτι πρὸς πεντάδα καὶ δυὰς ἡ πλεονεκτοῦςα. οὗτος οὖν ὁ ῥυθμὸς οὐκ ἠδύνατο καλεῖςθαι ὀρθός, ἐπεὶ οὐ μονάδι πλεονεκτεῖται. ἐκλήθη τοίνυν δόχμιος, ἐν ᾧ τὸ τῆς ἀνιςότητος μεῖζον ἢ κατὰ τὴν εὐθεῖαν κρίνεται.

Diese Eintheilung beruht auf Folgendem. Die Rhythmen, in welchen die beiden χρόνοι ποδικοί nur um eine μονάς differiren, der diplasische, hemiolische und epitritische, $1 + 2$, $2 + 3$, $3 + 4$, nähern sich der ἰςότης (ungenau ist gesagt ἐν ἰςότητι κεῖνται), κατὰ τὴν εὐθεῖαν κρίνονται und heissen deshalb ὀρθοί. Das Verhältniss der beiden χρόνοι ποδικοί ist hier überall der von den Mathematikern sogenannte λόγος ἐπιμόριος, $\frac{x+1}{x}$ (vgl. Nicomach. arithm. 1, 19. 20) und deshalb kommt für diese Tacte auch der Name πόδες ἐπιμόριοι vor Aristid. 64, 2, Porphyr. ad Ptol. 241, freilich so, dass hier der ποὺς διπλάςιος, weil dessen λόγος ποδικός auch durch das Verhältniss $\frac{2x}{x}$ ausgedrückt werden kann, nicht als ἐπιμόριος angesehen wird.

Die Rhythmen dagegen, in welchen die beiden χρόνοι um mehr als eine μονάς differiren und also in dem von den Mathematikern sogenannten λόγος ἐπιμερής $\frac{x+1+n}{x}$ stehen, heissen die ungeraden, schrägen, δόχμιοι. Dahin gehört der δόχμιος ὀκτάςημος ⏑ – – ⏑ –, der von den Rhythmikern so zerfällt wird

⏑ – | – ⏑ –
3 | 5

und dessen λόγος ποδικός also in $^5/_3$ besteht, — dahin müssen wir auch den ποὺς τριπλάςιος mit dem λόγος ποδικός $^3/_1$ rech-

nen (nach derselben Norm, wonach der ποὺς διπλάσιος mit dem λόγος ποδικός $^{2}/_{1}$ zu den ὀρθοί gerechnet wird). Die Definition ἐκλήθη τοίνυν δόχμιος, ἐν ᾧ τὸ τῆς ἀνισότητος μεῖζον ἢ κατὰ τὴν εὐθεῖαν κρίνεται gibt zugleich die Erklärung von Aristides Worten p. 39: δόχμιοι δὲ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ ποικίλον καὶ ἀνόμοιον καὶ μὴ κατ' εὐθὺ θεωρεῖσθαι τῆς ῥυθμοποιίας: κατ' εὐθὺ τῆς ῥυθμοποιίας θεωρεῖσθαι ist dasselbe wie κατὰ τὴν εὐθεῖαν κρίνεται. Was unter der zweiten Art des Dochmius in der Stelle des Aristides zu verstehen sei, vermag ich nicht zu sagen, vielleicht liegt hier ein Fehler der Handschrift vor. — Wohin gehört nun nach dieser Auffassung der ποὺς ἴσος? Sicherlich zu denen, welche ἐν ἰσότητι κεῖνται, also zu den ὀρθοί, auch wenn er in den beiden von dieser Eintheilung handelnden Stellen nicht genannt ist. Somit ergibt sich folgende Classification der Rhythmengeschlechter:

A. Ῥυθμοὶ ὀρθοί.

Ῥυθμὸς ἴσος
Ῥυθμοὶ ἐπιμόριοι
ῥυθμ. διπλάσιος
ῥυθμ. ἡμιόλιος
ῥυθμ. ἐπίτριτος, nicht συνεχῶς zu gebrauchen.

B. Ῥυθμοὶ δόχμιοι.

(Ῥυθμοὶ ἐπιμερεῖς).
ῥυθμ. δόχμιος ὀκτάσημος
ῥυθμ. τριπλάσιος, nicht συνεχῶς zu gebrauchen.

Ob diese Eintheilung schon dem Aristoxenus bekannt war, lässt sich jetzt nicht mehr ermitteln. Aristides rechnet die δόχμιοι zu den ῥυθμοὶ σύνθετοι (vgl. § 52), aber die von ihm gegebene Definition oder vielmehr Namenserklärung setzt bereits die Grundlage jener Eintheilung voraus.

Drittes Capitel.

Die einfachen Tacte.

§ 54.

Uebersicht der einfachen rationalen Tacte. Die 3- und 4-zeitigen Tacte.

Nach Aristoxenus' Theorie gibt es vier einfache Tacte von verschiedener Grösse, der 3-, 4-, 5- und 6-zeitige Tact (vgl S. 553). Der 4-zeitige gehört dem dactylischen, der 3- und der 6-zeitige dem iambischen, der 5-zeitige dem päonischen Genos an. Ein jeder von ihnen hat 2 cημαῖα, eine ἄρcιc und eine θέcιc. Da in ein und demselben Tact-Megethos nach der διαφορὰ κατ' ἀντίθεcιν sowohl die ἄρcιc wie auch die θέcιc vorangehen kann, so scheidet sich die einzelne Tactgrösse wieder in antithetische πόδεc.

	διαφορὰ κατὰ γένοc	διαφορὰ κατὰ μέγεθοc	διαφορὰ κατ' ἀντίθεcιν	
πόδεc	ἐν λόγῳ ἴcῳ	τετράcημοc	— ◡ ◡	◡ ◡ —
	ἐν λόγῳ διπλαcίονι	τρίcημοc	— ◡	◡ —
		ἑξάcημοc	— — ◡ ◡	◡ ◡ —
	ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ	πεντάcημοc	— ◡ —	

Die Metriker bezeichnen nun die 3-, 4- und 5-zeitigen dieser Tacte als einfache, die 6-zeitigen als zusammengesetzte (weil sie die letzteren in den 4-zeitigen Spondeus und den von ihnen als πούc statuirten 2-zeitigen Pyrrhichius zerlegen), nichts destoweniger bilden die vorliegenden Kategorieen der Rhythmiker auch die Grundlage des den Metrikern eigenthümlichen Systems. Jenen

4 μεγέθη der Rhythmiker entsprechend unterscheiden sie nämlich 4 γένη ποδῶν; jedes γένος zerfällt bei ihnen der διαφορὰ κατ' ἀντίθεςιν analog in εἴδη ἀντιπαθοῦντα oder πόδες ἀντιπαθοῦντες oder πόδες ἀντιπαθεῖς. Für ἀντίθεςιν ist hier der Terminus ἀντιπάθεια, seltener ἐναντιότης üblich). Mit Rücksicht auf die Zusammengehörigkeit zweier gleich grosser ἀντιπαθοῦντες πόδες zu ein und demselben γένος gebrauchen die Metriker für γένος auch den Namen ἐπιπλοκή, in welchem sich jedoch neben der generellen Einheit der ἀντιπαθοῦντες πόδες speciell der durch die ἀντιπάθεια bedingte Unterschied ausspricht. Schol. Steph. B. p. 175 Ἐπιπλοκή ἐςτι τοῦ μέτρου τὸ ἀνώτατον γένος ἐξ ἧς τὰ μέτρα γίνεται. Tract. Harl. p. 318 Gaisf.: Γένος οὖν μέτρου φαμὲν τὴν πρὸς ἄλληλα τῶν ἀντιπαθῶν ἐπιπλοκὴν ὡς δακτυλικοῦ πρὸς τὸ ἀναπαιςτικόν. Pseudo-Draco p. 125. Mar. Vict. p. 83. Statt ἐπιπλοκή sagt man auch ςυγγένεια, schol. Heph. A p. 66. Vgl. Tract. Harl. a. a. O.

Der durch die obige Tabelle bezeichneten Classification der Rhythmiker steht folgende genau entsprechende Classification der Metriker zur Seite:

Διαφορὰ κατὰ γένος, κατ' ἐπιπλοκήν	Διαφορὰ κατ' ἀντιπάθειαν		
Γένος τετράςημον, ἐπιπλοκὴ τετράςημος δυαδική	– ⏑ ⏑	⏑ ⏑ –	πρώτη ἀντιπάθεια
Γένος τρίςημον, ἐπιπλοκὴ τρίςημος δυαδική	– ⏑	– ⏑	
Γένος ἑξάςημον, ἐπιπλοκὴ ἑξάςημος τετραδική	– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	⏑ ⏑ – – |⏑ – – ⏑|	δευτέρα ἀντιπάθεια
Γένος πεντάςημον οὐκ ἔχει ἐπιπλοκήν	– ⏑ –		

Wir bemerken, dass nach ausdrücklicher Ueberlieferung der Metriker das γένος ἑξάςημον die ihm hier angewiesene dritte Stelle einnimmt, schol. Heph. p. 81 τὰ ὑπὸ τὸ τρίτον γένος τῶν ποδῶν ὡς ἔχοντα ἓξ χρόνους. Die erste Stelle würde zwar nach Hephästion dem τρίςημον γένος anzuweisen sein, aber die älteren Metriker stellten, wie es hier geschehen, das τετράςημον γένος voran.

Gleich γένος τετράσημον, τρίσημον, ἑξάσημον sagte man auch ἐπιπλοκὴ τετράσημος, τρίσημος, ἑξάσημος. Je nach der Zahl der dazu gehörenden ἀντιπαθοῦντες πόδες sagte man ἐπιπλοκὴ δυαδική, ἐπιπλοκὴ τετραδική. Für das γένος πεντάσημον wird keine ἐπιπλοκή statuirt; schol. Heph. p. 24 τὸ δὲ παιωνικὸν ἐπιπλοκὴν οὐκ ἔχει ὡς τὰ προειρημένα.

Ueberblicken wir jetzt kürzlich die εἴδη der beiden ersten Tactgrössen.

Das erste Genos, welches die εἴδη des τροχαϊκόν und ἰαμβικόν begreift, heisst ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ τρίσημος, — δυαδική, weil es zwei εἴδη, das iambische und trochäische, enthält, — τρίσημος, weil diese Metra aus πόδες τρίσημοι bestehen. Den Namen ἐπιπλοκή selber wählte man, „ἐπειδὴ τὰ ἐκ μιᾶς ἐπιπλοκῆς εἴδη ἀπ' ἀλλήλων εἰς ἄλληλα τὰ εἴδη μεταπίπτει“, schol. Heph. p. 175. Durch die „πρόσθεσις“ einer anlautenden Silbe entsteht nämlich nach dieser Theorie aus dem trochäischen Metrum das iambische:

  – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –,

so wie umgekehrt durch „ἀφαίρεσις“ der anlautenden Silbe aus dem iambischen Metrum das trochäische

⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
  – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Die in der „πρόσθεσις“ liegende Auffassung ist im wesentlichen dieselbe wie unser Auftact. Dieselbe Anschauung liegt aber auch in der zweiten Auffassung, wonach das iambische Metrum durch „Absonderung“ des Anlautes zum trochäischen Metrum wird.*)

Das zweite Genos, welches die beiden εἴδη der Dactylen und Anapäste begreift, heisst ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ τετράσημος, — δυαδική, weil es zwei εἴδη μετρικά umfasst, — τετράσημος, weil diese εἴδη aus πόδες τετράσημοι bestehen. Durch πρόσθεσις eines zweizeitigen Tacttheiles (eine Länge oder Doppelkürze) wird das dactylische Metron zum anapästischen

   – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –,

*) Die uns vorliegenden Quellen sagen auch, dass das trochäische Metrum durch Aphairesis zum iambischen und das iambische durch Prosthesis zum trochäischen würde, aber die Metriker der besseren Zeit werden dies schwerlich gesagt haben, weil sie hierdurch mit den Spondeen an den ungeraden Stellen der Iamben und den geraden Stellen der Trochäen in Conflict gekommen wären

–́ | ⏓ –́ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́

durch ἀφαίρεϲιϲ desselben wird das anapästische zum dactylischen

◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –

Unsere Quelle (schol. Heph. B p. 177) wirft die Frage auf, weshalb man hier zwei Kürzen absondere oder hinzufüge, nicht Eine, wie in der ἐπιπλοκὴ τρίϲημοϲ? Sie beantwortet dieselbe annähernd ganz richtig: ὅτι ἐκεῖνα μὲν ἐν ἴϲῳ κεῖται λόγῳ, ταῦτα δὲ ἐν διπλαϲίῳ· πρὸϲ οὖν τὴν μίαν μακρὰν τὰϲ δύο ἀφαιρεῖν ἢ προϲτιθέναι βραχείαϲ, ἵνα ἐν ἴϲῳ ὁ λόγοϲ διατηρηθῇ.

Die Theorie der ἐπιπλοκή läuft schliesslich auf den Satz hinaus: das μέτρον ἰαμβικόν und ἀναπαιϲτικόν ist nichts als das μέτρον τροχαϊκόν und δακτυλικόν mit πρόϲθεϲιϲ der jedesmaligen ein- oder zweizeitigen ἄρϲιϲ im Anlaute des Tactes, — und: das μέτρον ἰαμβικόν und ἀναπαιϲτικόν wird durch Absonderung (ἀφαίρεϲιϲ) der anlautenden ἄρϲιϲ zum μέτρον τροχαϊκόν und δακτυλικόν. Die hierin liegende wichtige Wahrheit war ganz in Vergessenheit gerathen, und Bentley kam durch eigene Reflexion darauf, dass man im iambischen Trimeter den anlautenden schwachen Tacttheil absondern müsse, um die wahre Natur des Metrums zu erkennen. Ihm folgend, hat dann späterhin G. Hermann diese Absonderung des anlautenden schwachen Tacttheils auch auf die übrigen εἴδη der μέτρα ausgedehnt und für die abzusondernde Arsis den Namen Anakrusis gebildet. Es ist hier der einzige Punct, wo Hermann mit der Tacttheorie der modernen Musik zusammengetroffen ist. Die Wesenseinheit zwischen Iamben und Trochäen, Anapästen und Dactylen war hiermit erkannt. Aber auch die Alten sprechen in ihrer Theorie der ἐπιπλοκή dieselbe Auffassung aus, und nur darin stehen sie hinter G. Hermann und unserer modernen Tacttheorie zurück, dass sie die thetisch anlautende Form nicht als das *prius* hingestellt haben.

Sprechen wir also noch einmal den Satz aus: die Iamben und Anapäste sind nichts als anakrusische Trochäen und Dactylen. Die Trochäen und Dactylen werden durch Prosthesis einer anlautenden ἄρϲιϲ zu Iamben und Anapästen, die Iamben und Anapäste werden durch Aphairesis der anlautenden Silbe oder der Anakrusis zu Trochäen und Dactylen. Wer zwischen anakrusischen Trochäen und Iamben, zwischen anakrusischen Dactylen und Anapästen einen Unterschied macht und etwa den Namen anakrusischer Dactylen auf die kyklischen mit einzeitigem langem oder kurzem Auftacte beschränkt, der verfährt hier ohne

alle Berechtigung, er bringt in Hermanns ganz richtigen Begriff des Auftactes oder des anlautenden leichten Tacttheiles eine ungehörige Vorstellung, die sich weder aus der antiken Metrik, noch aus der antiken Rhythmik, noch aus der modernen Rhythmik rechtfertigen lässt.

Man soll sich hüten, bei der angegebenen Auffassung des iambischen und anapästischen · Anlautes, als des Auftactes, etwa anzunehmen, dass man bei der Absonderung dieses Auftactes vom folgenden schweren Tacttheile auch im Recitiren der Metra eine Pause zu machen hätte. Es scheint nicht unnöthig zu sein, gegen eine solche Meinung an den Satz des Aristoxenus bei Psellus 6 zu erinnern, dass die Zeit, welche nöthig ist, um von einem μέροc λέξεωc zum anderen zu gelangen, eine unendlich kleine ist, ein Satz, der von Bacchius p. 24 ausdrücklich auch für das Zeittheilchen, welches etwa zwischen den als ἄρcιc und θέcιc stehenden Silben liegt, in Anwendung gebracht wird.

§ 55.

Die rationalen sechszeitigen Tacte nebst den epitritischen und triplasischen Tacten.

Der bei weitem grösste Theil aller griechischen Metren ist aus drei- und vierzeitigen Tacten gebildet. Zu ihnen treten die fünf- und sechszeitigen Tacte hinzu, die wir erst nach der Zeit des Archilochus historisch aufkommen und, wenigstens in den gleichförmigen Metren, niemals die bedeutende Rolle wie jene älteren schon in der Urzeit bestehenden Tacte spielen sehen. Der Rhythmus der modernen Musik hat von diesen beiden neueren Tacten der Griechen nur dem sechszeitigen Tacte ein Analogon entgegenzustellen, der fünfzeitige Tact ist ihr so gut wie unbekannt.

Der sechszeitige Tact (ποὺc ἑξάcημοc) entsteht, wenn man an Stelle der drei χρόνοι πρῶτοι, aus welcher der ποὺc τρίcημοc besteht, drei entweder durch die Länge oder durch die Doppelkürze auszudrückende χρόνοι δίcημοι setzt:

	θέcιc	ἄρcιc		
ποὺc τρίcημοc	⏑́ ⏑	⏑	3/8	♪ ♪ ♪
ποὺc ἑξάcημοc	⏖́ ⏖	⏖	2/4	♫ ♫ ♫

Der antike πούϲ τρίϲημοϲ ist genau unser 3/8-, der πούϲ ἑξάϲημοϲ genau unser 3/4-Tact. Beide sind nach unserer modernen Auffassung dreitheilig-ungerade Tacte, nach der antiken Auffassung πόδεϲ ἐν λόγῳ διπλαϲίῳ. Denn die alten Rhythmiker zerlegen abweichend von den modernen auch den sechszeitigen Tact nach Analogie des dreizeitigen in nur zwei Tacttheile, wie es in dem vorstehenden Schema angegeben ist: in eine zweizeitige ἄρϲιϲ und eine doppelt so grosse vierzeitige θέϲιϲ. Mar. Victor. p. 54. frg. Paris. § 12. Aristox. Rh. p. 302. 304.

Von den beiden die θέϲιϲ bildenden χρόνοι δίϲημοι ist ein jeder am gewöhnlichsten eine zweizeitige Länge; der als ἄρϲιϲ stehende δίϲημοϲ ist am gewöhnlichsten eine Doppelkürze. So ergibt sich als

πούϲ κύριοϲ ⏗ – ⏑ ⏑ ἰωνικὸϲ ἀπὸ μείζονοϲ.

Durch Contraction und Auflösung treten hierzu folgende Tactformen:

π. ϲυναιρεθεὶϲ ⏗ – – thetischer μολοϲϲόϲ

π. διαλυθεὶϲ { ⏑́⏑ – ⏑ ⏑ / ⏗ ⏑⏑ ⏑ ⏑ / ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ }

π. διαλυθεὶϲ καὶ ϲυναιρεθεὶϲ { ⏑́⏑ – – / [⏗ ⏑⏑ –] / ⏑́⏑ ⏑⏑ – }

Von den letzten 6 Tactformen ist die eingeklammerte ⏗ ⏑⏑ – (als Auflösung und zugleich Zusammenziehung des Ioniens a maiore) am seltensten und in den erhaltenen Denkmälern nicht mehr nachzuweisen, doch soll sie nach der Angabe des Hephästion p. 68 in dem μέτρον Κλεομάχειον vorgekommen sein:

⏗ – ⏑ ⏑ | ⏗ ⏑⏑ –

Dem eben besprochenen thetischen ἑξάϲημοϲ steht ein anakrusischer ἑξάϲημοϲ zur Seite, d. h. im Aufange des Metrons tritt vor die erste θέϲιϲ eine zweizeitige dibrachische ἄρϲιϲ:

⏑ ⏑ | ⏗ – ⏑ ⏑ | ⏗ – ⏑ ⏑ | ⏗ – ⏑ ⏑ | ⏗ –

Die Alten fassen auch hier die anlautende ἄρϲιϲ mit der folgenden vierzeitigen θέϲιϲ als einen einheitlichen πούϲ auf:

πούϲ κύριοϲ ⏑ ⏑ ⏗ – ἰωνικὸϲ ἀπ' ἐλάϲϲονοϲ.

Die Auflösungen und Contractionen sind seltener als beim thetischen Tacte, am häufigsten folgende:

π. ϲυναιρεθεὶϲ – ⏗ – anakrusischer μολοϲϲόϲ.

π. διαλυθεὶϲ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑

Der Rhythmus der 6zeitigen Tacte ist leicht zu treffen. Einem Jeden ist die **anakrusische Form** geläufig:

Miserarum est nec amori
dare ludum, neque dulci
mala vino lavere, aut exanimari
metuentis patruae verbera linguae.

Dies ist genau unser $\frac{3}{4}$-Tact mit Auftact: das auf den Auftact folgende erste Viertel hat den stärksten, das zweite Viertel einen minder starken, das dritte den schwächsten Ictus. So wird auch wohl in dem vorliegenden Metrum Jedermann der ersten Länge die stärkste, der zweiten Länge eine weniger starke, der darauf folgenden Doppelkürze die schwächste Intension geben. — Es ist nun auffallend, dass Viele die zuerst besprochene **thetische Form** dieses Tactes nicht rhythmisch lesen können. Das wird aber sehr leicht werden, wenn man von der anakrusischen Form, z. B.

tibi qualum Cythereae puer ales, tibi telas,

den Auftact *tibi* sich wegdenkt und die nunmehr sich ergebenden thetischen Tacte genau in dem Rhythmus jener anakrusischen Tacte liest:

qualum Cythereae puer ales, tibi telas

Es ist ganz genau unser $\frac{3}{4}$-Tact in folgender Tactform:

$\frac{3}{4}$ | ♩ ♩ ♫ | ♩ ♩ ♫ | ♩ ♩ ♫ | ♩ ♩ 𝄽 |

So lese man:

Vocalia | *quaedam memo*|*rant consona* | *quaedam.*
At consona | *quae sunt, nisi* | *vocalibus* | *aptes,*
pars dimidi|*um vocis o*|*pus proferet* | *ex se.*

Auflösungen und Zusammenziehungen ergeben die Tactformen:

$\frac{3}{4}$ | ♪♪ ♪♪ ♫ | ♪♪ ♪♪ ♫ | ♪♪ ♪♪ ♫ | ♩ ♩ 𝄽 |

τίνα τῶν παλαι|ῶν ἱστορι|ῶν θέλετ᾽ ἐςα|κοῦςαι;
ἔνθ᾽ οἱ μὲν ἐπ᾽ | ἄκραιςι πυ|ραῖς νέκυες ἔ|κειντο.
νόμος ἐςτὶ θε|ός· τοῦτον ἀ|εὶ πάντοτε | τίμα.
πόδα γόνυ κοτύ|λην, ἀςτραγά|λους, ἰςχία, | μηρούς.

Jede erste Silbe des Tactes verlangt die stärkste Intension; die zweite Länge, oder wenn sie in zwei Kürzen aufgelöst ist, die erste dieser beiden Kürzen, verlangt eine etwas schwächere Intension; die letzte Länge oder Doppelkürze die schwächste. So wird man einen sehr gefälligen und eleganten Rhythmus hören.

Von den antithetischen Formen des ionischen Rhythmus ist das ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάccονοc die am frühesten nachweisbare und die in der klassischen Zeit fast ausschliesslich gebräuchliche. Das ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονοc wird erst in der alexandrinischen Zeit ein beliebtes, vielgebrauchtes Metrum; in ihm werden die von dem ionischen Dialekte so genannten ἰωνικοί λόγοι gehalten und erst diese seine Verwendung hat ihm den Namen ἰωνικὸν verschafft. Die Terminologie ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονοc und ἀπ' ἐλάccονοc kann also erst von den alexandrinischen Grammatikern herrühren (am frühesten nachweisbar bei Varro Atil. 319). Der ältere Name des antiken $\frac{3}{4}$-Tactes ist βακχεῖοc und des nach ihm gemessenen Metrums βακχειακόν. In dem von Plut. Mus. 29 excerpirten Berichte eines früheren Musikers heisst es von dem Auloden Olympus: er habe erfunden καὶ τὸν χορεῖον ᾧ πολλῷ κέχρηται ἐν τοῖc μητρῴοιc· ἔνιοι δὲ καὶ τὸν βακχεῖον Ὄλυμπον οἴονται εὑρηκέναι, wo χορεῖον und βακχεῖον wahrscheinlich umzustellen ist; unter βακχεῖοc kann hier nur der später so genannte ἰωνικὸc ἀπ' ἐλάccονοc verstanden sein. Es ist dasselbe Metrum gemeint, von welchem Mar. Victor. 129 sagt: *idem et* μητρῳακόν, *seu ut quidam* βακχειακὸν ἀνακλώμενον, — an anderen Stellen, wie p. 127, nennt er es ἰωνικὸν ἀνακλώμενον. Derselbe Name βακχεῖοc statt ἰωνικὸc ἀπ' ἐλάccονοc wird auch von Bacchius p. 25 gebraucht.

Die ἰωνικοὶ ἑξάcημοι oder, um den älteren Namen zu gebrauchen, die βακχεῖοι ἑξάcημοι gehören, wie schon oben gesagt, dem γένοc ποδικὸν ἐν λόγῳ διπλαcίῳ oder γένοc ἰαμβικόν an und heissen daher nach der Terminologie der Rhythmiker geradezu πόδεc ἰαμβικοί. Die Metriker aber weichen hier von den Rhythmikern ab, sie constituiren aus den 6zeitigen Tacten ein τρίτον γένοc. Schol. Heph. p. 81: τὰ ὑπὸ τὸ τρίτον γένοc τῶν ποδῶν ὡc ἔχοντα ἓξ χρόνουc. Der ἰωνικὸc ἀπὸ μείζονοc und ἀπ' ἐλάccονοc sind die zu diesem γένοc gehörenden ἀντιπαθοῦντα εἴδη. Beide πόδεc sind gleich dem Trochäus, Iambus, Dactylus, Anapäst μετρικοί oder ῥυθμικοὶ πόδεc, denn aus einem jeden von ihnen werden μέτρα ἴδια, das ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονοc und ἀπ' ἐλάccονοc gebildet*). Beide μέτρα können μονοειδῆ

*) Die widersprechende Angabe des schol. Heph. p. 67 τοῖc ἰωνικοῖc ἐνδέουcι μετρικοὶ πόδεc· εἰcὶ γὰρ ἐκ cπονδείου καὶ πυρριχίου τὰ ἰωνικά beruht auf der falschen Theorie späterer Metriker, dass der Ionicus kein einfacher, sondern ein aus dem Spondeus und Pyrrhichius

oder καθαρά sein, d. h. aus Tactformen desselben εἶδος bestehen (ἰωνικοὶ ἀπ' ἐλάσσονος und anakrusische μολοσσοί, ἰωνικοὶ ἀπὸ μείζονος und thetische μολοσσοί u. s. w.), sehr häufig aber verbinden sich die ionischen Tacte mit Trochäen zu einem ungleichförmigen Metrum und treten damit aus der jetzt in Rede stehenden Kategorie der μέτρα καθαρά oder μονοειδῆ heraus.

Wie die Metra des drei- und vierzeitigen Tactgeschlechtes, so bilden auch die beiden Metra des sechszeitigen Genos eine ἐπιπλοκή, und zwar eine ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος. Durch πρόσθεσις einer Doppelkürze wird das ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος zum ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος, durch ἀφαίρεσις der anlautenden Doppelkürze wird das ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος zum ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος. Es sind nun aber nach der vulgären metrischen Theorie noch zwei andere aus πόδες ἑξάσημοι bestehende μέτρα mit den beiden ionischen zu einer ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος vereinigt. Das erste von ihnen ist das μέτρον χοριαμβικόν, welches aus dem ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος durch πρόσθεσις einer Länge hervorgeht, wie andererseits das χοριαμβικόν durch ἀφαίρεσις der andauernden Länge zum ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος wird.

ἰωνικὸν ἀπὸ μείζ.	⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑
ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσ.	⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ –
χοριαμβικόν	– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –

Wir haben oben gesehen, dass für die ἰωνικὰ μέτρα der ältere bei Rhythmikern und Musikern üblich gebliebene Name „βακχειακά", für den einzelnen ionischen Tact „βακχεῖος" war. Ebenso steht durch die Ueberlieferung fest, dass die Musiker auch für χορίαμβος den Namen βακχεῖος und für μέτρον χοριαμβικόν den Namen βακχειακόν gebrauchten. Der Vf. des metrischen Lehrbuches, aus welchem die Darstellungen der *„metra derivata"* bei Atilius, Terentianus, Marius Victorinus u. s. w. geschöpft sind (§ 13), bemerkt fast bei jedem Metrum, welches nach seiner Auffassung ein choriambisches ist: *„pes quem bacchiacon musici, choriambicon grammatici vocant"* (beim *Glyconeum* Atil. 316, Terent. v. 2607, Victor 205, beim *Asclepiadeum* Atil. 337, beim *Philicium* Atil. 321, Vict. 185). Durchgängig bedient sich Ari-

bestehender zusammengesetzter Tact sei. Da weder Spondeus noch Pyrrhichius ein ποὺς μετρικός ist, so sagt der Scholiast: den Ionici fehlen die πόδες μετρικοί.

stides in der aus Quelle B geschöpften Partie des Namens βακχεῖος an Stelle des Choriambus, p. 37. 38. 40.

Wir haben in der uns erhaltenen Poësie nur äusserst wenige χοριαμβικὰ καθαρά, sie sind so selten, dass kein Metriker von ihnen redet, denn die von den Metrikern aufgeführten χοριαμβικά sind sämmtlich χοριαμβικὰ μικτά, keine καθαρά. Eines der wenigen Beispiele findet sich Soph. Oed. R. 498:

ἀλλ᾽ ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὅ τ᾽ Ἀπόλλων ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν
εἰδότες· ἀνδρῶν δ᾽ ὅτι μάντις πλέον ἢ ᾽γὼ φέρεται
κρίσις οὐκ ἔστιν ἀληθής· σοφίᾳ δ᾽ ἂν σοφίαν
παραμείψειεν ἀνήρ.
ἀλλ᾽ οὔποτ᾽ ἔγωγ᾽ ἄν, πρὶν ἴδοιμ᾽ ὀρθὸν ἔπος, μεμφομένων
ἂν καταφαίην.
κτλ.

Die beiden ersten Metra dieser Strophe bestehen aus Choriamben, die übrigen sind entschiedene μέτρα ἰωνικά (das fünfte ein ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος). Diese Vereinigung choriambischer und ionischer Tacte wird mit den beiden Thatsachen zu verbinden sein, dass die Metriker die Choriamben in dieselbe ἐπιπλοκή mit den Ionici bringen, und dass die Rhythmiker und Musiker den Choriamben und Ionici den gemeinsamen Namen βακχεῖοι geben, womit sie doch wohl zunächst nur die Identität des Rhythmus ausdrücken wollen. Gehören die beiden ersten Metra der Strophe demselben Tacte wie die folgenden an, so wird der Rhythmus der vorliegenden Strophe kein anderer als folgender sein können:

– ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ | –́   ♩ ♫ | ♩ ♩ ♫ | ♩ ♩ ♫ | ♩ ♩ ♫ | ♩
– ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ | –́   ♩ ♫ | ♩ ♩ ♫ | ♩ ♩ ♫ | ♩ ♩ ♫ | ♩
⏑ ⏑ ¦ –́ – ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ | –́   ♫ | ♩ ♩ ♫ | ♩ ♩ ♫ | ♩ ♩ ♫ | ♩
⏑ ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ | –́   ♫ | ♩ ♩ ♫ | ♩
–́ – ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ | ...   ♩ ♩ ♫ | ♩ ♩ ♫ | ♩ ♩ ♫ | ...

Diese Auffassung der beiden ersten Verse finde ich auch bei W. Dindorf, der ihnen (*Metra Aeschyli* etc.) folgendes Schema gibt:

–, ⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́,

nur dass wir nicht, wie es hier geschehen ist, die erste Länge als eine von dem folgenden Ionicus *a minore* abzutrennende Anakrusis ansehen dürfen, vielmehr bildet sie zusammen mit der

folgenden Doppelkürze eine vierzeltige Anakrusis. Wir müssen also sagen: in dem Rhythmus, welchen die Musiker und Rhythmiker den **bakcheischen** nennen, gibt es zwei verschiedene Arten von anakrusischen Tactformen, die eine mit einem zweizeitigen Auftacte (ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος), die andere mit einem vierzeitigen Auftacte (χοριαμβικόν). Es scheint, dass man über diese Annahme nicht umhin können wird. Von zwei anderen Messungen des Choriambus werden wir später handeln.

Das μέτρον χοριαμβικόν, so selten es auch als καθαρόν vorkommt, war schon vor Heliodor unter die Zahl der μέτρα πρωτότυπα aufgenommen. Heliodor fügte auch noch ein μέτρον **ἀντισπαστικόν** den πρωτότυπα hinzu, indem er eine Zahl von Metren nach πόδες ἀντίσπαστοι ⏑ – – ⏑ mass, § 19. Es gehört zwar keines dieser von Heliodor und seinen Nachfolgern statuirten Metra in die Klasse der καθαρά, dennoch aber muss hier bemerkt werden, dass diese antispastische Messung eine reine Klügelei metrischer Theoretiker ist, die dem wirklichen Tactverhältnisse jener Metra völlig zuwider läuft. Aeltere Metriker, von denen wir § 13 ff. gesprochen, wissen von einer antispastischen Messung gar nichts. Und so muss man sich denn hüten, von einem antispastischen Tactgeschlechte oder antispastischen Rhythmus zu reden. Wir können erst später auf die antispastischen Metra des Heliodor näher eingehen; hier mussten wir sie nur um deswillen erwähnen, weil Heliodor der ἐπιπλοκή der beiden ionischen und des choriambischen Metrums nun als viertes das von ihm als πρωτότυπον ausgeklügelte μέτρον ἀντισπαστικόν hinzufügt. Diejenigen, welche dem Heliodor folgen, reden deshalb von einer ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος τετραδική (auch τετραδικὴ συγγένεια, schol. Heph. A 66): — τετραδική, weil sie nach ihrer Auffassung vier μέτρα πρωτότυπα umfasst. Schol. Heph. A p. 24: καλεῖται μὲν τετραδικὴ ἐπειδὴ τέσσαρα εἴδη ἐξ αὐτῆς ἐπιπλέκονται, ἀντισπαστικόν, χοριαμβικὸν καὶ ἰωνικὰ δύο· ἑξάσημος δὲ ὅτι ἕκαστος τούτων ἑξάχρονός ἐστιν. Vgl. schol. Heph. B p. 177. Das ἐπιπλέκεσθαι fassen hier unsere Berichterstatter folgendermaassen:

τοῦ ἰωνικοῦ τοῦ ἀπὸ μείζονος	– – ⏑ ⏑, – – ⏑ ⏑, – – ⏑ ⏑, – – ⏑ ⏑
ἀφαιρῶ τὴν πρώτην συλλαβήν,	– ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑ –,
ἀφαιρῶ τὴν δευτέραν	⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – –,
ἀφαιρῶ καὶ τὴν τρίτην	⏑ – – ⏑, ⏑ – – ⏑, ⏑ – – ⏑,

So, meinen sie, werde das ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος durch ἀφαίρεσις zum χοριαμβικόν, dieses zum ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος, dieses zum ἀντισπαστικόν. Oder man geht umgekehrt vom ἀντισπαστικόν aus: durch πρόσθεσις werde es zum ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος, dieses zum χοριαμβικόν und dieses zum ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος:



Man sieht, dass hier die ursprüngliche Auffassung durch Heliodors ἀντισπαστικόν getrübt wird, denn die vier zu dieser ἐπιπλοκή gerechneten „μέτρα" sind sicherlich nicht in der Weise ἀντιπαθοῦντα ἀλλήλοις, wie das ἰαμβικόν und τροχαϊκόν der ἐπιπλοκὴ τρίσημος und wie das ἀναπαιστικόν und δακτυλικόν der ἐπιπλοκὴ τετράσημος. Dies wissen nun auch die Metriker selber. Sie nennen deshalb den Gegensatz der Iamben und Trochäen, der Anapäste und Dactylen die πρώτη ἀντιπάθεια, den Gegensatz der zur ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος gerechneten vier μέτρα die δευτέρα ἀντιπάθεια. Schol. Heph. p. 98: Πρώτην ἀντιπάθειαν λέγω τὴν ἐν τοῖς ἁπλοῖς ποσὶ τουτέστι τοῖς δισυλλάβοις καὶ τρισυλλάβοις ἐναντιότητα. δευτέραν δὲ ἀντιπάθειαν τὴν ἐν τοῖς τετρασυλλάβοις. Die zwei- und dreisilbigen πόδες (Iambus, Trochäus, Dactylus, Anapäst) nennen die Metriker πόδες ἁπλοῖ, die viersilbigen (Ionicus, Choriamb, Antispast) nennen sie πόδες σύνθετοι, vgl. § 27). Die πρώτη ἀντιπάθεια bezeichnet die nach der älteren Theorie als ἀντιπαθοῦντες πόδες entgegengestellten Tacte, die δευτέρα ἀντιπάθεια bezeichnet die erst später zur ἐπιπλοκὴ τετραδικὴ ἑξάσημος als angebliche ἀντιπαθοῦντες ἀλλήλοις zusammengefassten πόδες. Entfernt man das μέτρον ἀντισπαστικόν aus der Zahl der πρωτότυπα, zu denen es nach älterer und besserer Auffassung nicht gehört, so bleiben für die ἑξάσημος ἐπιπλοκή nur 3 μέτρα übrig, die, sofern man das χοριαμβικόν in dem oben angegebenen Rhythmus fasst, genau in derselben Weise „ἀντιπαθοῦντα ἀλλήλοις" sind, wie Iamben und Trochäen, Anapäste und Dactylen, und die ἑξάσημος ἐπιπλοκή bezeichnet ebensogut eine „πρώτη" ἀντιπάθεια, wie die τρίσημος und τετράσημος.

Γένος ἰαμβικόν, ἐπιπλοκὴ τρίσημος:

⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ }
⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ } ἀντιπαθῆ ἀλλήλοις.

Γένος δακτυλικόν, ἐπιπλοκὴ τετράσημος:

–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ } ἀντιπαθῆ ἀλλήλοις.

Γένος βακχειακόν, ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος:

–́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – } ἀντιπαθῆ ἀλλήλοις.
– ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ ..

Sechszeitige Rhythmen mit triplasischem und epitritischem Tacte.

Wir müssen noch einmal auf die anakrusischen Formen des sechszeitigen Tactes zurückgehen. Die erste ist der ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος mit 2-zeitiger Anakrusis

⏑⏑ | –́ – ⏑⏑ –́ –,

der zweite der Choriamb mit 4-zeitiger Anakrusis

– ⏑⏑ | –́ – ⏑⏑ –́.

Dazu kommt noch eine dritte Form mit ebenfalls 4-zeitiger Anakrusis

⏑ – ⏑ | –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ –,

die sich z. B. bei Aeschyl. Sept. 701 findet:

πέφρικα | τὰν ὠλεσίοικον θεόν, | οὐ θεοῖς ὁμοίαν.

Die fünf ersten Silben dieses Metrons ⏑ – ⏑ – – sind zwar dieselben wie die der iambischen Penthemimeres, aber dem Rhythmus nach haben sie mit der iambischen Penthemimeres so wenig etwas gemeinsames, wie z. B. der vierzeitige Dactylus –́ ⏑⏑ mit dem anlautenden Dactylus – ⏑́⏑ eines iambischen Trimetrons oder Tetrametrons. Wie die folgende Reihe der genannten Aeschyleischen Strophe, so ist auch schon der erste Anfang derselben: πέφρικα τὰν ὠλεσίοικον ein sechszeitiger, späterhin als ionisch, aber zu Aeschylus Zeiten sicherlich noch als bakcheisch bezeichneter Rhythmus

⏑ – ⏑ | –́ – ⏑⏑ | –́ –.

Der dem ersten Ionicus vorangehende Auftact ist ein vierzeitiger Amphibrachys, ein ποὺς τετράσημος ἐν λόγῳ τριπλασίῳ (1:2)

1 | 3
⏑ | – ⏑
ἄρσις θέσις

Wir haben oben gesehen, dass von Aristoxenus ausdrücklich ein solcher πούς als ein in der ἀσυνεχὴς ῥυθμοποιία vorkommender Tact statuirt ist — das vorliegende ionische Metrum ist der einzige Fall, in welchem dieser triplasische Tact vorkommt.

Auch die beiden Genossen des πούς τριπλάσιος τετράσημος, nämlich der πούς ἐπίτριτος ἑπτάσημος und ἐπίτριτος τεσσαρεσκαιδεκάσημος kommen in den anakrusischen Ionicis zur Anwendung. Findet nämlich in den mit 2-zeitigem Auftacte beginnenden Ionicis die schon oben berührte Anaklasis statt

⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – –,

so wird ein solches Metrum von den Alten in folgender Weise gemessen:

⏑ ⏑ – ⏑	– ⏑ – –	⏑ ⏑ – ⏑	– ⏑ – –
πεντάς.	ἑπτάσημ.	πεντάς.	ἑπτάσημ.
βακχεῖος	ἐπίτριτος	βακχεῖος	ἐπίτριτος,

worüber das Nähere im Abschnitte vom Tactwechsel gesagt werden wird. Hier also erscheint der siebenzeitige Epitrit.

Zur Annahme eines 14-zeitigen πούς ἐπίτριτος ist die antike Theorie der Rhythmik bei der choriambischen Form des sechszeitigen Tactes gezwungen:

– ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ | –́ – . . . .

Hier theilen die Alten ab:

– ⏑ ⏑ –́ – | ⏑ ⏑ –́ – | ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – . . . .
ὀκτάσημ. ἑξάσημ.
ἐπίτριτος 14σημος

Der 14-zeitige πούς ἐπίτριτος ist eine ganze rhythmische Reihe, deren Semeia nach dem Verhältnisse 4:3 gegliedert sind (das eine enthält 8, das andere 6 χρόνοι πρῶτοι).
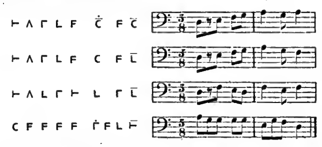
Hiermit ist die oben nach ihrer Ueberlieferung besprochene Theorie der triplasischen und epitritischen Tacte für die Praxis nachgewiesen und darf hiermit als erledigt angesehen werden. Was in der früheren Auflage dieses Buches darüber gesagt worden ist, wird hiermit zurückgenommen.

§ 56.

Die rationalen fünfzeitigen Tacte.

Dem πούς πεντάσημος würde in der modernen Musik ein $\frac{5}{8}$-Tact entsprechen. Aber einen solchen Tact gibt es bei uns nicht — oder wenigstens so gut wie nicht, denn die wenigen

Versuche, die man bei uns gemacht hat, ihn praktisch zu verwenden, können nicht in Anschlag gebracht werden. Deshalb sind diejenigen, welche von der rhythmischen Tradition der Alten keine Kenntniss haben und den Tact der Alten in vergeblicher Weise lediglich nach den Normen unserer heutigen Musik zu bestimmen suchen, dem fünfzeitigen Tacte der Alten wenig geneigt: sie meinen, was dort ποὺς πεντάσημος genannt werde, sei in Wahrheit ein vier- oder sechszeitiger Tact. Wir denken, diese allerdings bequeme Manier, die rhythmische Tradition der Alten zu ignoriren, wird bald verschwunden sein, und halten es nicht der Mühe werth, im Interesse des fünfzeitigen Tactes der Griechen hier näher darauf einzugehen, in welcher Weise die rhythmische Ueberlieferung seiner erwähnt. Er ist allerdings nicht so häufig wie der drei- und vierzeitige Tact, aber immer häufig genug, dass es das Elementarbuch des Anonym. de mus. § 101 in dem kurzen Abschnitte von den Rhythmen für nothwendig gehalten hat, unter den für den Anfänger aufgestellten Uebungsbeispielen in der Instrumentalmusik auch folgende 4 Kola fünfzeitiger Tacte mitzutheilen:



Die rhythmischen Zeichen neben den Noten sind ganz genau nach den besten Handschriften gegeben. Die στιγμή (·) über der Note bedeutet den rhythmischen Ictus, das Längezeichen _ den δίσημος. Der analoge Bau der drei Reihen zeigt leicht, welche Noten ausser den angegebenen in der Originalhandschrift noch das Ictus- und das Längezeichen hatten (nämlich die drittletzte der zweiten und dritten Reihe). Man sieht auch, dass die handschriftliche Uebersicht ὀκτάσημος auf einem Fehler beruht: der Librarius hat die Zahl der Noten- und Pausenzeichen (ebenfalls σημεῖα genannt) gezählt, deren in den drei ersten Reihen allerdings acht vorhanden sind. Ursprünglich kann es

statt ὀκτάσημος laut der rhythmischen Zeichen nur πεντάσημος oder vielmehr δεκάσημος geheissen haben.

Der πούς πεντάσημος zerfällt nach der rhythmischen Theorie der Alten in 2 Tacttheile oder σημεῖα, einen χρόνος τρίσημος und einen χρόνος δίσημος. Beide Tacttheile ergeben den λόγος ἡμιόλιος (*ratio sescuplex*) 3 : 2 und deshalb bezeichnet Aristoxenus die Tactart des πούς πεντάσημος als γένος ποδικὸν ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ, die späteren Rhythmiker als γένος ἡμιόλιον (*genus sescuplex*). Es ist dies nach den Rhythmikern die dritte und letzte der antiken Tactarten. Nach der Theorie der Metriker, welche von den Rhythmikern abweichend die πόδες ἑξάσημοι zu einem besonderen „τρίτον" γένος erheben, muss es in der Reihe der γένη das vierte werden.

In der Darstellung des fünfzeitigen Tactes durch die Lexis ist die häufigste Form diejenige, in welcher der erste und zweite χρόνος πρῶτος durch die den Ictus tragende Länge, die übrigen 3 χρόνοι durch Kürzen ausgedrückt sind, analog dem Trochäus ⏑́ ⏑ und dem Dactylus ⏑́ ⏑ ⏑.

πούς κύριος . . . . . . ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ παίων πρῶτος.

Selten ist die Form, in welcher an Stelle der ersten Länge eine Doppelkürze steht,

π. διαλυθείς . . . . ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ πεντάβραχυς,

viel häufiger sind die beiden letzten Kürzen des πούς κύριος zur Länge contrahirt:

π. συναιρεθείς . . . . ⏑́ ⏑ – ἀμφίμακρος, κρητικός.

Es kann der πούς πεντάσημος aber auch zugleich ein διαλυθείς und ein συναιρεθείς, d. h. die erste Länge des πούς κύριος kann aufgelöst, die schliessende Doppelkürze kann contrahirt sein:

π. διαλυθ. κ. συναιρεθ. ⏑́ ⏑ ⏑ – παίων τέταρτος.

Was die den vier vorstehenden Tactformen hinzugefügten Namen παίων πρῶτος u. s. w. betrifft, so gehören dieselben erst der Theorie der späteren Metriker an. In der früheren Zeit scheinen alle vier Tactformen ohne Unterschied mit dem Namen πούς παίων bezeichnet worden zu sein: dieser Name kommt bei Aristides p. 38 und selbst bei Heliodor schol. Heph. p. 77 auch für die contrahirte Form – ⏑ – vor. Der Name κρητικός, der späterhin auf diese contrahirte Form beschränkt ist, scheint früher mit παίων gleichbedeutend gewesen zu sein. Kratinus bei Heph. Cap. 13 nennt eine Composition κρητικὸν μέλος, welche in der Tactform ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ gehalten ist.

Wie der sechszeitige βακχεῖος (später ἰωνικός genannt) den Liedern des dionysischen Cultus angehört, so hat sich der fünfzeitige παίων (auch παιάν genannt, Bacch. p. 25) in den heiteren Tanzliedern des apollinischen Cultus entwickelt. Beide Metra sind nach dem Namen der Gottheit genannt worden. Hauptsächlich waren es die bewegten und raschen Hyporchemata, die im fünfzeitigen Tacte gehalten waren. Den Namen κρητικός führt der Tact, weil diese Gattung der apollinischen Lyrik hauptsächlich in Kreta ausgebildet war, von hier aus sollen sie durch Thaletas in der zweiten musischen Katastasis nach Sparta eingeführt sein. Sehr häufig bedient sich das Chorlied der Komödie, der sogenannte Kordax, des ungemischten fünfzeitigen Tactes, selten die Tragödie, die indess eine weiter unten zu besprechende Mischung des fünfzeitigen mit dem dreizeitigen Tacte ausserordentlich häufig anwendet. Von alten antiken Rhythmen werden die fünfzeitigen Tacte in dem raschesten Tempo vorgetragen; sie gelten für noch bewegter als die dreizeitigen Tacte („die dreizeitigen Tacte stehen zwischen den ruhigen dactylischen und den bewegten päonischen in der Mitte“, Aristid. lib. II), das Ethos wird als enthusiastisch bezeichnet (Aristid. ib.).

Die von dem Anonymus de mus. mitgetheilten acht πόδες πεντάσημοι stellen die sämmtlichen durch Auflösung und Contraction hervorgebrachten Formen desselben dar. Der erste, dritte und vierte Tact den παίων πρῶτος –́⏑⏑⏑, nur dass der zu Anfang stehende χρόνος δίσημος nicht durch eine Viertelnote, sondern durch eine Achtelnote und eine Pause ausgedrückt ist, was indess mit der Form –⏑⏑⏑ wesentlich auf dasselbe hinauskommt. Der zweite, vierte und sechste Tact enthalten die contrahirte Form –́⏑–, den Amphimakros. Der siebente Tact den aufgelösten Pentabrachys ⏑́⏑⏑⏑⏑. Der erste Tact den zugleich aufgelösten und contrahirten παίων τέταρτος ⏑́⏑⏑–. Dass der Ictus aller dieser Tactformen auf dem Anfange ruht (auch im παίων τέταρτος), kann nach den vorliegenden Musikbeispielen nicht mehr fraglich sein. Freilich ist hiermit nicht gesagt, dass dies stets der Fall gewesen sei.

Wir haben bisher von der thetischen Form des päonischen Tactes gesprochen. Seltener ist die anakrusische Form. Wir wollen zuerst eines der interessantesten Beispiele derselben geben. Pind. Ol. 2:

Ἀ|ναξιφόρ|μιγγες ὕμ|νοι
τίνα θεόν, τίν' | ἥρωα, | τίνα δ' ἄνδρα | κελαδήσο|μεν;
ἤ|τοι Πίσα | μὲν Διός· Ὀλυμπιάδα | δ' ἔστασεν | Ἡρακλέ|ης
ἀκρόθι|να πολέμου·
Θή|ρωνα δὲ τε|τραορίας | ἕνεκα νι|καφόρου
γε|γωνητέ|ον, ὄπιν δί|καιον ξέ|νων,
ἔ|ρεισμ' Ἀκρά γαντος.

⏑ | –́ ⏑ – | –́ ⏑ – | –́
⏑ | ⏑́⏑ – ⏑ | –́ – ⏑ | ⏑́⏑ – ⏑ | ⏑́⏑ – ⏑ | ⏓
– | –́ ⏑ – | –́⏑⏑⏑ | –́⏑⏑⏑ | –́ – ⏑ | –́ – ⏑ | –́
–́ ⏑ – | ⏑́⏑⏑ –
– | –́⏑⏑⏑ | –́ ⏑ – | ⏑́⏑⏑ – | –́ ⏑ –
⏑ | –́ – ⏑ | ⏑́⏑ – ⏑ | –́ – ⏑ | –
⏑ | –́ – ⏑ | –́ ⏓

Von diesen 6 päonischen Metren beginnt nur das vierte mit der θέσις, In allen übrigen geht der ersten θέσις ein bald langer, bald kurzer leichter Tacttheil als Auftact oder Anakrusis voraus. Betrachten wir die Tactformen, die nach Absonderung der Anakrusis übrig bleiben. Abgesehen von den grösstentheils unvollständigen (katalektischen) Schlusstacten, treffen wir unter ihnen drei der uns aus dem Vorausgehenden bekannten πόδες, nämlich den πούς κύριος –́⏑⏑⏑, den συναιρεθείς –́⏑–, und den zugleich aufgelösten und contrahirten ⏑́⏑⏑–; es fehlt der aufgelöste πεντάβραχυς. Dafür aber bieten acht der vorstehenden 26 Tacte zwei neue Formen dar, nämlich

–́ – ⏑
und ⏑́⏑ – ⏑

Die erste von beiden ist eine andere Art der Zusammenziehung des πούς κύριος –́⏑⏑⏑. Im ἀμφίμακρος –́⏑– nämlich waren die beiden schliessenden Kürzen contrahirt, in der in Rede stehenden Form –́–⏑ sind die dritt- und vorletzte Kürze zur Länge vereinigt. Die zweite der vorliegenden Formen ⏑́⏑–⏑ verbindet mit dieser Art der Contraction zugleich Auflösung der ersten Länge. Wir kennen also jetzt im ganzen 6 Formen des päonischen Tactes:

1ste Art der Contraction –́⏑–, aufgelöst ⏑́⏑⏑–.
πούς κύριος –́⏑⏑⏑, aufgelöst ⏑́⏑⏑⏑⏑.
2te Art der Contraction –́–⏑, aufgelöst ⏑́⏑–⏑.

Zu bemerken ist, dass im dritten μέτρον der pindarischen Strophe beide Arten der Contraction zugleich vorkommen. Stets aber erscheint die 2te Art der Contraction wie auch die zu ihr

gehörende Art der Auflösung ⏖–⏑ nur dann, wenn im Anfange des Metrons eine ἄρcιc als Auftact vorausgeht. Ueber die doppelte Form der päonischen Anakrusis (bald kurze, bald lange Silbe) werden wir § 57 ff. handeln.

Wie fasst nun die antike Theorie die anakrusischen Formen des päonischen Tactes auf? Sondert man die anlautende ἄρcιc als Anakrusis oder Auftact ab, so ist Alles sehr klar und einfach: wir sehen, dass nach dieser Absonderung genau jeder Tact 5 χρόνοι πρῶτοι in verschiedener durch die χρῆcιc ῥυθμοποιίαc bedingter Tactform enthält. Aber die Alten kannten dies Verfahren nicht; sie fassen vielmehr stets die Anakrusis mit den folgenden Silben zu einem πούc, in welchem der leichte Tacttheil vorangeht, zusammen. Je nachdem der schwere oder leichte Tacttheil vorangeht, unterscheiden die Metriker in einem jeden γένοc verschiedene εἴδη. Im γένοc παιωνικόν nennt Hephästio p. 77 drei εἴδη: 1) das κρητικόν. Hierzu gehören die zuerst von uns besprochenen thetischen Tactformen ⏗⏑⏑⏑, ⏗⏑–, ⏗⏑⏑⏑⏑, ⏖⏑–. 2) Das βακχειακόν, welches nur wenig vorkomme, und 3) das παλιμβακχειακόν, welches ἀνεπιτήδειον für die Melopöie sei. Die Metriker führen nämlich ausser den oben genannten πόδεc πεντάcημοι noch folgende 4 auf:

⏑ – – βακχεῖοc, früher ἀντιβάκχειοc genannt, § 13.
– – ⏑ παλιμβάκχειοc, früher βακχεῖοc genannt,
⏑⏑⏑ – ⏑ παίων τρίτοc,
⏑ – ⏑⏑ παίων δεύτεροc.

Die drei letzten dieser πόδεc kommen nach der Theorie der Metriker nicht im päonischen Metrum vor, sondern in dem von ihnen sogenannten gemischten ionischen Metrum*), der παίων δεύτεροc ⏑–⏑⏑ als Stellvertreter des ἰωνικὸc ἀπὸ μείζονοc ––⏑⏑, der παίων τρίτοc ⏑⏑–⏑ als Stellvertreter des ἰωνικὸc ἀπ' ἐλάccονοc ⏑⏑––, und der βακχεῖοc (später παλιμβακχεῖοc) ––⏑ als Contraction dieses den *ionicus a minore* stellvertretenden παίων τρίτοc ⏑⏑–⏑.

– – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – –
⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑
– – ⏑

*) Schol. Heph. 24 ὁ πρῶτοc παίων καὶ ὁ τέταρτοc ποιοῦcι τὸ παιωνικὸν μέτρον· οὐκέτι δὲ ὁ δεύτεροc καὶ ὁ τρίτοc, ἐμπίπτει δὲ εἰc ἰωνικά.

Diese drei πόδες fallen also aus dem Bereiche des γένος παιωνικόν. Es bleibt übrig der βακχεῖος ⏑––, früher ἀντιβάκχειος oder auch ἀντίβακχος genannt. Er bildet, wie Hephästion sagt, das nur selten vorkommende μέτρον βακχειακόν, ein εἶδος des γένος παιωνικόν. Von den oben besprochenen anakrusisch-päonischen Metren der pindarischen Strophe zeigen drei diese bakcheischen πόδες, ohne Auflösung

ἔρεισμ' Ἀκράγαντος

⏑ ⏑́ –, ⏑ ⏑́ –

mit mehrmaliger Auflösung der ersten Länge:

τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν:
γεγωνητέον, ὅπιν δίκαιον ξένων

⏑ ⏑́⏑ –, ⏑ –́ –, ⏑ ⏑́⏑ –, ⏑ ⏑⏑́ –, ⏑ –́
⏑ –́ –, ⏑ ⏑́⏑ –, ⏑ –́ –, ⏑ –́

Aber für die übrigen anakrusisch-päonischen μέτρα jener pindarischen Strophe fehlt es der antiken Metrik an einer Terminologie. Das μέτρον

– | –́ ⏑ – | –́ ⏑ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ | –́

besteht entschieden aus παίωνες πεντάσημοι, aber so wie man die von uns abgesonderte Anakrusis nach antikem Gebrauche mit den folgenden Silben zu einem einheitlichen πούς vereint, kann man dies μέτρον nicht mehr nach fünfzeltigen πόδες messen, denn die sechs letzten Silben fügen sich nicht mehr dem γένος παιωνικόν.

– – ⏑, – – ⏑, ⏑ ⏑ – ⏑, ⏑ ⏑ – – ⏑ –.

Ebenso lässt sich auch der erste Vers ohne Absonderung des Auftactes nicht in fünfzeitige πόδες zerlegen

⏑ – ⏑ –, – ⏑ –, –.

Hier zeigt sich nun, dass die antike Theorie, weil sie den Auftact nicht absondert, unzulänglich und mangelhaft ist. Die Annahme eines εἶδος βακχειακόν reicht für die anakrusischen Päonen nicht aus.

Es scheint nun aber, dass nicht einmal dies fünfzeitige μέτρον βακχειακόν auf alter rhythmischer Tradition beruht. Zunächst der Name nicht. Wir haben schon darauf hingewiesen, dass die älteren Metriker nicht den πούς ⏑––, sondern ––⏑ einen βακχεῖος nennen; ⏑–– heisst bei ihnen ἀντιβάκχειος. Die Rhythmiker und Musiker aber gebrauchen, einer noch älteren Tradition folgend, den Namen βακχεῖος für den sechszeitigen, später ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος genannten Tact ⏑⏑––. Erinnern

wir uns an die schon angedeutete und unten näher zu erörternde Lehre der Metriker, dass dieser sechszeitige Tact ⏑⏑⏑́– in gewissen Fällen durch den fünfzeitigen ⏑⏑⏑́⏑ vertreten und dass dieser letztere zu –⏑́⏑ contrahirt werden kann, so lässt sich erklären, wie die Form ––⏑ zu dem eigentlich dem πούς ἑξάσημος ⏑⏑–– gebührenden Namen βακχεῖος kommt.

⏑⏑–– βακχεῖος, später ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος

wird vertreten durch den πεντάσημος

⏑⏑–⏑

oder dessen Contraction

––⏑ βακχεῖος πεντάσημος.

Der Name βακχεῖος gehört also ursprünglich nur dem sechszeitigen Tacte; dem fünfzeitigen (––⏑) nur insofern, als dieser der Stellvertreter desselben ist. Die fünfzeitigen Tacte des anakrusisch-päonischen Metrums werden wohl erst dann von den Metrikern ἀντιβάκχειον und βακχεῖον genannt worden sein, als sie für die sechszeitigen Tacte bereits den neuen Namen ἰωνικός statt des Namens βακχεῖος aufgenommen hatten.

Es passt aber auch die Messung der anakrusischen Päone als fünfzeitiger βακχεῖοι oder ἀντιβάκχειοι (⏑–́–) nicht in das rhythmische System der Alten, denn nach der festen Theorie der Rhythmiker muss ein jeder Tact aus einem schweren und leichten Tacttheile bestehen, die sich in ihrer Zeitdauer wie 2 : 2, 2 : 1, 3 : 2 verhalten. Nun theile man ⏑–́– in 2 Tacttheile. Da wird nur folgende Eintheilung möglich sein:

⏑ | ––

d. h. man wird die einzeitige Kürze als leichten, die beiden vierzeitigen Längen als schweren Tacttheil annehmen müssen. Dann ergibt sich aber ein λόγος τετραπλάσιος 1 : 4, der von Aristoxenus Rh. p. 302 ausdrücklich als nicht errhythmisch abgewiesen wird. Dies letztere berücksichtigend sagt nun freilich Victor p. 52, man dürfe ⏑–́– nicht in der Weise in die ἄρσις und θέσις zerlegen, dass ein λόγος τετραπλάσιος entstehe, sondern vielmehr so, dass sich der λόγος ἡμιόλιος 3 : 2 ergebe ⏑– | –. Aber dies ist nur ein schlimmes Auskunftsmittel der Metriker. Denn wie kann man in dem πούς ⏑–́– die Kürze und die erste Länge zusammen den schweren, die zweite Länge den leichten Tacttheil nennen, da die erste Kürze jedenfalls von noch leichterem Gewichte ist als die zweite Länge? Die Rhythmiker können eine

so ganz unrhythmische Eintheilung dieses πούς in Tacttheile nicht aufgestellt haben.

Endlich kommt nun noch die ausdrückliche Aussage der Metriker hinzu, dass es im γένος παιωνικόν keine ἐπιπλοκή gibt. Schol. Heph. 24: τὸ δὲ παιωνικὸν ἐπιπλοκὴν οὐκ ἔχει ὡς τὰ προειρημένα. Das γένος ἰαμβικόν ist eine ἐπιπλοκή δυαδική der beiden μέτρα ἀντιπαθοῦντα τροχαϊκά und ἰαμβικά, das γένος δακτυλικόν eine ἐπιπλοκή der ἀντιπαθοῦντα μέτρα δακτυλικά und ἀναπαιστικά, — ebenso gibt es eine die beiden ἰωνικά umfassende ἐπιπλοκή ἑξάσημος, und in gleicher Weise sollte man voraussetzen, dass es auch eine die thetischen und anakrusischen παιωνικά umfassende ἐπιπλοκή πεντάσημος als γένος παιωνικόν gäbe. Man unterscheidet hier je zwei antithetische εἴδη, das κρητικόν und βακχειακόν und schol. Heph. p. 81 leitet auch in der That diese beiden μέτρα ἀντιπαθοῦντα ganz in der Weise der ἐπιπλοκή durch ἀφαίρεσις und πρόσθεσις aus einander ab. Was soll da die Erklärung: τὸ παιωνικὸν ἐπιπλοκὴν οὐκ ἔχει ὡς τὰ προειρημένα, die durch die sämmtlichen auf uns überkommenen Darstellungen der ἐπιπλοκή bestätigt wird? Erwägt man das vorhin über das μέτρον βακχειακόν Bemerkte, so wird man nicht anstehen zu sagen: diese Erklärung, dass es im γένος παιωνικόν keine ἐπιπλοκή, d. i. keine ἀντιπαθοῦντα μέτρα gebe, stammt aus einer Zeit, in welcher man das später sogenannte βακχειακόν (⏑ – –) noch als kein einheitliches μέτρον fasste. Dies ist die Zeit, wo die Theorie der Metrik noch mit der Theorie der Rhythmik Hand in Hand ging und wo der Name βακχειακόν noch ausschliesslich den sechszeitigen Tacten gehörte. Man konnte damals das μέτρον

⏑ ⏗ –, ⏑ ⏗ –, ⏑ ⏗ –, ⏑ ⏗

nicht anders auffassen als die Verbindung eines Iambus mit folgenden Päonen:

⏑ ⏗, – ⏑ ⏗, – ⏑ ⏗, – ⏑ ⏗,

denn die rhythmische Theorie wusste nichts von einer Absonderung der Anakrusis, sie erklärte aber ferner den λόγος 1 : 4 für unrhythmisch und konnte deshalb das vorliegende Metrum nicht folgendermaassen abtheilen:

⏑ ⏗ –, ⏑ ⏗ –, ⏑ ⏗ –, ⏑ ⏗,
θ. ἀ. θ. ἀ. θ. ἀ. θ.

denn nur ein später, den Rhythmus nicht beachtender Metriker konnte darauf kommen, die Silbenverbindung ⏑ ⏗ – in der zuletzt

angegebenen Weise nach dem Verhältniss von 3 : 2 zu zerlegen.

Auch die übrigen anakrusischen Formen des päonischen Tactes, für welche die Metriker keine Terminologie haben, müssen von den Rhythmikern in Iamben und Päonen zerlegt worden sein:

⏑ – | ⏑ – || – ⏑ – | –
– – | ⏑ – || ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ | – – ⏑ | –

Der den Alten eigenthümlichen Auffassung der anlautenden ἄρcιc zu Lieb musste hier ein Rhythmenwechsel von Iamben und Päonen angenommen werden, wo thatsächlich lauter Päonen auf einander folgten. Aus demselben Grunde statuiren die Alten, wie wir später sehen werden, einen Wechsel von päonischen und sogenannten epitritischen Tacten, wo in Wahrheit nur dreizeitige Tacte vorhanden sind. Die Zerlegung der später sogenannten Bakchien in einen Iambus und Päone musste den Rhythmikern um so näher liegen, weil es einen sehr häufig vorkommenden Rhythmus gab, der in Wahrheit aus einem dreizeitigen iambischen und einem fünfzeitigen päonischen Tacte bestand, nämlich dem Dochmius

⏑ –́ | – ⏑ –́ || ⏑ –́ | – ⏑ –́ || ⏑ –́ | – ⏑ –́.

§ 57.

Die einfachen irrationalen Tacte.

(πόδες ἄλογοι.)

Aristoxenus lehrt p. 293: Die Tacte sind bestimmt **erstens** durch einen λόγος oder, wie nachher ausführlicher gesagt wird, durch einen λόγος γνώριμος τῇ αἰσθήσει. Dies ist der für unser rhythmisches Gefühl leicht fassliche λόγος ἴσος, διπλάσιος, ἡμιόλιος. Nach ihm ist die θέσις und ἄρσις der vier Einzeltacte, von denen wir im zweiten Capitel gesprochen, gegliedert:

λόγος διπλάσιος	λ. ἴσος	λ. ἡμιόλιος	λ. διπλάς.
– | ⏑	– | ⏑ ⏑	– ⏑ | –	– – | ⏑ ⏑
2 | 1	2 | 2	3 | 2	4 | 2

Im grössten (sechszeitigen) Einzeltacte herrscht wieder derselbe λόγος διπλάσιος wie im kleinsten (dreizeitigen), denn 4:2 = 2:1.

Zweitens: die Tacte sind bestimmt durch eine ἀλογία, welche so beschaffen ist, dass sie in der Mitte steht zwischen zwei jener λόγοι γνώριμοι τῇ αἰσθήσει:

λόγος διπλ.	2:1	τοιαύτη ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται.
	2:1½ ἀλογία	
λόγος ἴσος	2:2	
	2:2½ ἀλογία	
λόγος ἡμιόλ.	2:3	
	2:3½ ἀλογία	
λόγος διπλ.	2:4	

Es kommt also vor, dass ein Tact durch eine „solche ἀλογία" bestimmt ist, d. h. dass seine beiden Tacttheile (θέσις und ἄρσις) in einem der Verhältnisse 2:1½ u. s. w. stehen. Das würden also Tacte von 3½, 4½, 5½ χρόνοι πρῶτοι sein. Solche Tacte heissen πόδες ἄλογοι, *pedes irrationabiles* (Mart. Capell.), im Gegensatz zu den durch einen „λόγος" bestimmten πόδες ῥητοί (den 3-, 4-, 5- und 6-zeitigen). Aristoxenus will an unserer Stelle blos vorläufig und einleitend den Begriff der ἀλογία erläutern (die später folgende ausführliche Darstellung seiner Rhythmik ist uns nicht erhalten) und wählt hierzu als Beispiel den 3½-zeitigen Tact, über den er Folgendes sagt:

Der 3½-zeitige Tact.

„Man nehme zwei Tacte, erstens einen Tact mit 2-zeitiger θέσις und 2-zeitiger ἄρσις ‿ ◡◡, zweitens einen Tact mit 2-zeitiger θέσις und 1-zeitiger ἄρσις ‿ ◡. Man nehme drittens einen Tact, dessen θέσις gleich gross ist wie beim ersten und zweiten (βάσιν ἴσην αὐτοῖς ἀμφοτέροις ἔχων), dessen ἄρσις aber die mittlere Grösse (μέσον μέγεθος) zwischen der ἄρσις des ersten und der ἄρσις des zweiten Tactes hat. So ergibt sich ein Tact, in welchem die ἄρσις der θέσις nicht rational ist (ἄλογον ἕξει τὸ ἄνω πρὸς τὸ κάτω), und es wird diese Irrationalität in der Mitte stehen zwischen zwei dem rhythmischen Gefühle fasslichen Verhältnissen, dem λόγος ἴσος und διπλάσιος (ἔσται δ' ἡ ἀλογία μεταξὺ δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει). Dieser Tact führt den Namen χορεῖος ἄλογος."

	θέσις	ἄρσις	
πούς τετράσημος	2 +	2	χρόνοι πρῶτοι.
χορεῖος ἄλογος	2 +	1½	
πούς τρίσημος	2 +	1	

Weiterhin heisst es dann noch von diesem χορεῖος ἄλογος: „ἡ μέση ληφθεῖσα τῶν ἄρσεων οὐκ ἔσται σύμμετρος τῇ βάσει· οὐδὲν

γὰρ αὐτῶν μέτρον ἐςτὶ κοινὸν ἔρρυθμον.“ In den πόδες ῥίοτη gibt es für θέςις und ἄρςις ein gemeinsames errhythmisches Maass, nämlich den χρόνος πρῶτος. Hier im πούς ἄλογος ist das nicht der Fall. Das gemeinsame einheitliche Maass für 2 und $1\frac{1}{2}$ χρόνοι πρῶτοι würde $\frac{1}{2}$ χρόνος πρῶτος sein; dieses ist aber kein μέτρον ἔρρυθμον, denn eine Zeitgrösse vom Betrage eines halben χρόνος πρῶτος kommt in der antiken Rhythmik nicht vor.

Der Name χορεῖος bedeutet nach älterem Sprachgebrauche nicht wie bei Hephästion den Tribrachys, sondern ist mit τροχαῖος gleichbedeutend. Der uns geläufigeren Terminologie folgend werden wir daher verständlicher τροχαῖος ἄλογος statt χορεῖος ἄλογος sagen. Der irrationale Trochäus oder Choreus ist also ein Tact, der einen χρόνος ῥητὸς δίςημος zur θέςις und einen zwischen der Ein- und Zweizeitigkeit in der Mitte stehenden χρόνος ἄλογος zur ἄρςις hat.

Wie der rationale (genau dreizeitige) Trochäus, so hat auch der irrationale Trochäus einen πούς ἀντιπαθής (mit entgegengesetzter Reihenfolge der beiden Tacttheile). Von ihm redet Bakchius p. 25: ὄρθιος ἐξ ἀλόγου ἄρςεως καὶ μακρᾶς θέςεως οἷον „ὀργή“. Wir werden diesen Tact, der nach Bakchius den Namen ὄρθιος führt, im Gegensatz zum irrationalen Trochäus als irrationalen Iambus fassen können. Das wichtigste ist das von Bakchius hinzugefügte metrische Beispiel „ὀργή“. Wir sehen daraus, dass der irrationale Iambus der metrischen Form nach ein (anakrusischer) Spondeus – –́ ist, und werden hiernach als metrischen Ausdruck des irrationalen Trochäus den thetischen Spondeus –́ – ansetzen müssen. Diese Spondeen sind nun aber keine τετράςημοι πόδες, sondern πόδες mit irrationaler Länge, welche kürzer als die gewöhnliche 2-zeitige Länge und länger als die 1-zeitige Kürze ist. Indem wir über eine solche Länge den Anfangsbuchstaben von ἄλογος setzen, können wir nunmehr den irrationalen Trochäus und Iambus der obigen Angabe des Aristoxenus folgend folgendermaassen bezeichnenen:

3-zeitiger Trochäus	–́ ⏑	3-zeitiger Iambus	⏑ –́
irrationaler Trochäus	–́ $\overset{\alpha}{-}$	irrationaler Iambus	$\overset{\alpha}{-}$ –́
4-zeitiger Dactylus	–́ ⏑⏑	4-zeitiger Anapäst	⏑⏑ –́

Der allen diesen Tacten als θέςις gemeinsame χρόνος δίςημος kann nach der von Aristoxenus Rh. p. 284 aufgestellten Terminologie sowohl ein χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆςιν ἀςύνθετος als auch ein ςύνθετος sein, d. h. er kann wie in dem voran-

40*

stehenden Schema durch eine einzige (lange) Silbe, oder er kann durch zwei (kurze) Silben ausgedrückt sein:

⏑́⏑⏑ ⏑⏑́⏑

⏑́⏑ ⩉ ⩉ ⏑́⏑

⏑́⏑ – – ⏑́⏑

Aristides p. 39 neunt die Tactform ⏑́⏑ ⩉ einen χορεῖος ἄλογος τροχαιοειδής, die Tactform ⩉ ⏑́⏑ einen χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδής. Hier bei Aristides ist das Wort χορεῖος nicht wie im χορεῖος ἄλογος des Aristoxenus mit τροχαῖος gleichbedeutend, sondern es ist wie bei Hephästion und den Späteren für Tribrachys gebraucht; ⏑́⏑⏑ ist ein rationaler, dem Trochäus im Rhythmus gleichstehender (τροχαιοειδής) Tribrachys (Choreus), ⏑́⏑ ⩉ ist ein dem irrationalen Trochäus im Rhythmus gleichstehender Tribrachys (er hat eine irrationale ἄρσις). Ebenso ist das Wort ἰαμβοειδής bei der Bezeichnung des anakrusischen Tribrachys ⏑⏑́⏑ und ⩉ ⏑́⏑ aufzufassen.

Es ist ein grosses Verdienst von Böckh, in diesen irrationalen Tacten der Rhythmiker die Spondeen an den ἄρτιοι χῶραι der μέτρα τροχαϊκά und an den περιτταὶ χῶραι der ἰαμβικά, sowie deren Auflösungen, den thetischen Anapäst ⏑́⏑ – und den anakrusischen Dactylus – ⏑́⏑ erkannt zu haben. Im einzelnen können wir freilich der von Böckh für jene irrationalen Tacte gegebenen Auffassung nicht beistimmen. Böckh setzt voraus, dass überall in der antiken Rhythmik vollkommene Gleichheit der auf einander folgenden Tacte bestanden habe. Deshalb meint er, auch die irrationalen Trochäen und Iamben –́ ⩉ und ⩉ –́ müssten genau dreizeitig sein wie die rationalen, unter die sie eingemischt sind; die θέσις und ἄρσις betrügen dort zusammengenommen 3 χρόνοι πρῶτοι, bei diesem Gesammtbetrage aber sei ihr Verhältniss zu einander dasselbe wie $2:1\frac{1}{2}$. Hiernach kommen nach Böckh auf die θέσις des irrationalen Trochäus und Iambus $\frac{12}{7}$, auf die ἄρσις $\frac{9}{7}$ χρόνοι πρῶτοι:

$$\overset{\prime}{\tfrac{12}{7}}\ \overline{\tfrac{9}{7}} \qquad \overline{\tfrac{9}{7}}\ \overset{\prime}{\tfrac{12}{7}}$$

denn $\frac{12}{7} + \frac{9}{7} = 3$ und $\frac{12}{7} : \frac{9}{7} = 2 : 1\frac{1}{2}$. Diese Deutung ist gegen die Aussagen des Aristoxenus. Nach seiner ausdrücklichen Angabe ist die θέσις gleich gross wie die θέσις des vierzeitigen, und die θέσις des dreizeitigen Tactes enthält 2, also nicht $\frac{12}{7}$ χρόνοι πρῶτοι. Dazu kommt die ἄλογος ἄρσις, welche das μέσον μέγεθος zwischen der 2- und 1-zeitigen ἄρσις ist, — der ganze

Tact ist also jedenfalls grösser als ein τρίσημος. Das „μέσον μέγεθος“ wird sich schwerlich anders als „arithmetisches Mittel“ fassen lassen. Mochte man auch in der Praxis für die ἄρσις ἄλογος nicht immer genau das Megethos von 1½ χρόνοι πρῶτοι festhalten, mochte man auch ein kleines Zeitpartikelchen darüber hinausgehen oder dahinter zurückbleiben, so kommt doch diese Werthbestimmung der wirklichen Zeitgrösse immer näher, als wenn man irgend einen andern angäbe (statt 1½ oder 1,5 etwa 1,6 oder 1,4 u. s. w.). Wollen wir also einen iambischen Trimeter durch unsere Noten ausdrücken, so müssen wir dies nach Aristoxenus' Angabe auf folgende Weise machen:

πρῶτον μὲν εὐχῇ τῇδε πρεσβεύω θεῶν

Wir können dies nur so fassen, dass hier das strenge rhythmische Maass dreimal durch ein kleines Retardiren des einzeitigen leichten Tacttheils, welches die Zeitgrösse ♪ zur Zeitgrösse ♪. macht, überschritten wird. Diese Art des Rhythmus steht nun unserem modernen rhythmischen Gefühle völlig fern. Es ist nicht viel, um das es sich bei dieser Ueberschreitung des legitimen Maasses handelt, es ist nur ein halber χρόνος πρῶτος, nur ein Sechszehntel, aber immerhin genug, um uns als eine wenn auch nur leichte Störung des Rhythmus zu erscheinen. Gibt es noch Berichte der Alten, welche uns über die Natur dieser Verzögerung weiteren Aufschluss geben könnten?

Aristides p. 33 und frag. Paris. § 7 sagt, die Zeitgrössen seien entweder ἔρρυθμοι oder ἄρρυθμοι. Ἔρρυθμοι sind diejenigen, welche den λόγος ποδικός genau einhalten, also Zeitgrössen oder Silben, welche genau im Verhältnisse von 2 : 1, 2 : 2 u. s. w. stehen. Ἄρρυθμοι sind solche, welche einen λόγος ergeben, welcher „οὐκ ἔρρυθμός ἐστι“ (Aristox.) z. B. 1 : 4, 2 : 5; sie sind aus der antiken Rhythmik ausgeschlossen. Es gibt aber noch eine dritte Classe, nämlich die χρόνοι ῥυθμοειδεῖς οἱ τὴν μὲν εἰρημένην ἀκρίβειαν μὴ σφόδρα ἔχοντες, φαίνοντες δὲ ὅμως ῥυθμοῦ τινος εἶδος. Dies können nur solche sein, welche mit einander eine „ἀλογία“ in dem oben angegebenen Sinne des Aristoxenus bilden, z. B. die Tacttheile des irrationalen Trochäus, welche den λόγος διπλάσιος 2 : 1 nicht ganz genau einhalten (τὴν εἰρημένην ἀκρίβειαν μὴ σφόδρα ἔχοντες) und doch die Species irgend

eines Rhythmus zu sein scheinen. Es muss also der irrationale Trochäus trotz seiner Verzögerung des iambischen oder dreizeitigen Tactes dennoch den Eindruck eines iambischen Tactes gemacht haben. Eine besondere Art dieser ῥυθμοειδεῖϲ χρόνοι nennt Aristides περίπλεῳ mit der Definition οἱ πλέον ἢ δεῖ τὴν βραδυτῆτα διὰ (τὴν) ϲύνθε(ϲιν) τῶν φθόγγων ποιούμενοι. „Die φθόγγοι sind hier so zusammengesetzt, dass sie eine grössere Langsamkeit ergeben als das legitime Maass verlangt." Die Rhythmen, in denen sie vorkommen, heissen περίπλεῳ ῥυθμοί, mit der Definition τῶν φθόγγων τὴν ϲύνθεϲιν ἔχοντεϲ ὕπτιοι τέ εἰϲι καὶ πλαδαρώτεροι Aristid. p. 100. Durch diese retardirenden χρόνοι wird der Rhythmus also schlaffer und weicher*).

Da die Spondeen in den dialogischen Iamben und Trochäen der Tragiker häufiger sind als bei den Iambographen, so hat man gemeint, es würde durch dieselben eine grössere Würde und Kraft des Rhythmus hervorgebracht. Aber dieser Schluss ist nicht richtig, denn die Komiker gebrauchen den Spondeus eben so häufig oder eigentlich noch häufiger als der tragische Dialog. Es ist auch dies in Anschlag zu bringen, dass die trochäischen und iambischen Strophen in den Canticis der Tragödie (sie sind mit besonderer Vorliebe in den äschyleischen Chorliedern angewendet) die spondeischen Tactformen so gut wie völlig ausschliessen und nur rationale dreizeitige Trochäen und Iamben anwenden, während die iambischen und trochäischen Strophen der Komödie nicht minder wie der komische Dialog an den Spondeen ein ganz besonderes Behagen hat. Dies stimmt völlig mit der Angabe des Aristides, wonach die Alten in den retardirenden Tacten ein gemächliches sich Gehenlassen fanden. Auch die trochäischen und iambischen Strophen der äschyleischen

*) Es kann wohl keine Frage sein, dass diese in der ersten Auflage der griech. Rhythm. aufgestellte Beziehung der ῥυθμοειδεῖϲ auf die ἄλογοι χρόνοι und speciell der περίπλεῳ ῥυθμοί auf die retardirenden πόδεϲ ἄλογοι richtig ist. In den Fragm. der griech. Rhythmiker glaubte ich, dass sich die Identität dieser letzteren wegen der Worte διὰ ϲυνθέτων φθόγγων (so lesen die Handschriften) nicht halten liesse; ϲύνθετοι φθόγγοι müssten dasselbe sein wie die kurz vorher von Aristides aufgeführten ϲύνθετοι χρόνοι, d. i. das 2-, 3-, 4-fache des χρόνοϲ πρῶτοϲ. Die ϲυλλαβὴ ἄλογοϲ ⏑̲ kann in der That kein ϲύνθετοϲ χρόνοϲ sein. Aber die Lesart ist wohl verdorben. In der angeführten Parallelstelle p. 100 gebraucht Aristides den Ausdruck τῶν φθόγγων τὴν ϲύνθεϲιν und so werden wir auch wohl, wie im Texte geschehen ist, διὰ (τὴν) ϲύνθε(ϲιν) τῶν φθόγγων zu schreiben haben. Die andere Verbesserung ἢ δεῖ statt des handschriftlichen ἤδη rührt von Cäsar her.

Cantica sollen augenscheinlich einen strengeren Rhythmus darstellen als der den Spondeus gestattende tragische Dialog. [Die grössere Seltenheit des Spondeus, welche den Iamben und Trochäen der Iambographen vor den Iamben und Trochäen des tragischen und komischen Dialogs eigenthümlich ist, scheint darin ihren Grund zu haben, dass dieselben melisch vorgetragen wurden.] Wir müssen annehmen, dass die vulgäre Vorstellung, welche Schlegel in den Versen ausspricht:

Hoch trat und fest auf dein Kothurngang, Aeschylus;
grossart'gen Nachdruck schafften Doppellängen mir,

auf einer Täuschung unseres modernen „rhythmischen Gefühles" beruht, die man sich leicht erklären kann, wenn man bedenkt, dass wir Modernen die Iamben nicht dreizeitig, sondern als einen geraden Tact mit gleich grosser Hebung und Senkung zu lesen gewohnt sind. Bei dieser Art zu recitiren finden wir allerdings in den Doppellängen der geraden Stellen einen würdigen Nachdruck*). Bei den Griechen aber war der Rhythmus der Trochäen und Iamben ein dreizeitiger. Wo Aeschylus durch sie einen besonders „grossartigen Nachdruck" bewirken will, in seinen iambischen und trochäischen Chorliedern, die mehr als alle anderen antiken Metra den Charakter der schwungvollen μεγαλοπρέπεια haben, fehlen die Doppellängen:

Eum. 490 Νῦν καταστροφαὶ νέων
θεσμίων, εἰ κρατήσει δίκα τε καὶ βλάβα
τοῦδε ματροκτόνου.
Eum. 508 Μηδέ τις κικλησκέτω ξυμφορᾷ τετυμμένος,
τοῦτ' ἔπος θροούμενος,
ὦ Δίκα, ὦ θρόνοι τ' Ἐρινύων.

Wir sehen, wie wenig wir uns bei unserem Lesen antiker Metra auf unser rhythmisches Gefühl berufen dürfen. Denn die statt der Iamben und Trochäen eingemischten Doppellängen der Trimeter und Tetrameter sind nach dem rhythmischen Gefühle der Alten ὕπτιοί τε καὶ πλαδαρώτεροι.

*) Ebenso auch die Römer, z. B. Horat. epist. 2, 3, 255 *tardior ut paulo graviorque veniret ad aures, spondeos stabiles in iura paterna recepit*; aber auch die Römer haben den ungeraden Tact der griechischen Iamben und Trochäen in ihren Nachbildungen derselben zu einem geraden Tacte gemacht, sonst hätten die römischen Bühnendichter nicht völlig abweichend von den Griechen den Spondeus an geraden wie ungeraden Stellen zugelassen.

Schon den frühesten Iamben und Trochäen der Alten ist die retardirende ἄρσις eigenthümlich, denn bereits Archilochus wendet sie an, sie muss schon in dem Tacte der alten Volkslieder, den Archilochus in seinen Iamben und Trochäen zuerst in die Kunstpoesie, wenn wir uns dieses Ausdrucks bedienen wollen, einführt, ihre Stelle gehabt haben. Die spätere Zeit ist ihr so wenig abhold, dass im tragischen Dialog und vor allem in der Komödie ihre Anwendung noch häufiger wird. So genehm ist den Griechen der aus einer 2-zeitigen θέσις und einer anderthalbzeitigen ἄρσις bestehende Tact, für den wir in unserer modernen Musik durchaus kein Analogon finden, wenn wir anders recht zu hören verstehen. Immer aber gebrauchen die Griechen diese retardirende ἄρσις nur nach der letzten oder vor der ersten θέσις einer rhythmischen Reihe oder am Ende eines rhythmischen Abschnittes der Reihe, der den Umfang einer Dipodie hat.

Unsere Musiker kennen diesen Tact nicht. Aber unsere Physiologen kennen ihn. Er ist der verbreitetste von allen Rhythmen, denn es ist der allgemeine Rhythmus der organischen Natur. Der gesunde Mensch athmet in diesem Tacte, denn die beiden Abschnitte des Athemholens, das Einathmen und Ausathmen, verhalten sich in ihrer Zeitdauer wie $2:1\frac{1}{2}$. So lehrt es die Physiologie, — oder vielmehr sagt sie: das Verhältniss $2:1\frac{1}{2}$ ist dasjenige, welches dem Zeitverhältnisse zwischen den beiden Bewegungen des Athemholens am nächsten kommt.

Ein-athmung	Aus-athmung	Ein-athmung	Aus-athmung
2	$1\frac{1}{2}$	2	$1\frac{1}{2}$
θέσις	ἄρσις	θέσις	ἄρσις

Das sind die $3\frac{1}{2}$-zeitigen Tacte, in welchen sich das Leben der organischen Natur bewegt (die anorganische Natur, z. B. das Pendelschwingen, zeigt einen anderen Rhythmus). Diesem natürlichen Tacte entspricht nun der Schlusstact der trochäischen Reihe und ebenso auch der Schlusstact eines dipodischen Abschnittes einer trochäischen Reihe, eines dipodischen Semeions im Sinne des Aristoxenus.

2	1	2	$1\frac{1}{2}$
θέσις	ἄρσις	θέσις	ἄρσις

Dürfen wir diese beiden analogen Erscheinungen in Zusammenhang bringen? Der trochäische Rhythmus der antiken wie

der modernen Musik ist seiner eigentlichen Natur nach ein 3-zeitiger, kein 3½-zeitiger. Aber am Ende eines rhythmischen Abschnittes kommt statt des 3-zeitigen der 3½-zeitige Tact des Athemholens vor. Dies scheint nichts anderes zu sein, als eine Concession, welche der Rhythmus der Kunst am Ende eines solchen Abschnittes dem natürlichen Rhythmus des Athemholens macht. Eine solche Concession an den natürlichen Rhythmus des gemächlichen regelmässigen Athemholens gestatteten sich die alten iambischen und trochäischen Weisen des vor-archilochischen Volksgesanges, aus welchen die Trimeter und Tetrameter des Archilochus, des dramatischen Dialoges, der komischen Cantica hervorgehen. Die unter den strengen Normen des vollen Kunstbewusstseins geschaffenen trochäischen und iambischen Strophen der äschyleischen Chorlieder halten genau den strengen dreizeitigen Tact ein, sie sind weniger πλαδαρώτεροι.

Der 4½- und 5½-zeitige Tact.

Aristoxenus beschreibt in der oben angeführten Stelle seiner Einleitung zur Tactlehre blos den 3½-zeitigen Tact; daraus folgt aber nicht, dass es ausser diesem keine grösseren irrationalen Tacte gibt. Seine allgemeine Erörterung der ἀλογία zeigt vielmehr, dass auch der zwischen dem vier- und fünfzeitigen und der zwischen dem fünf- und sechszeitigen Tacte in der Mitte stehende Tact von 4½ χρ. πρ. und 5½ χρ. gleich dem 3½-zeitigen ein πούς ἄλογος sein würde, wie aus dem zu Anfang dieses § Gesagten hervorgeht. Wie der 3½-zeitige ein retardirender iambischer Tact (Trochäus oder Iambus) ist, so muss der 4½-zeitige ein in gleicher Weise retardirender dactylischer und der 5½-zeitige ein retardirender päonischer Tact sein:

πούς ἄλογος ἰαμβικός	3½-zeitig
πούς ἄλογος δακτυλικός	4½-zeitig
πούς ἄλογος παιωνικός	5½-zeitig.

Ist nun auch in der uns erhaltenen Darstellung des Aristoxenus nur die erste dieser drei irrationalen Tactarten bezeugt, so ergibt sich doch aus Aristides p. 35, wo dieser ausdrücklich von mehreren γένη ἄλογα redet, dass es ausser dem γένος ἄλογον ἰαμβικόν auch noch andere γένη ἄλογα oder wenigstens noch Ein anderes γένος ἄλογον gegeben haben muss, und hierdurch ist das praktische Vorkommen des πούς ἄλογος δακτυλικός und

παιωνικός oder wenigstens eines von beiden gesichert. Dasselbe geht auch aus der Stelle des Aristides vom Tactwechsel p. 42 hervor, wo es heisst: ὅταν . . . μεταβαίνῃ [ὁ ῥυθμὸς] ἢ ἐκ ῥητοῦ εἰς ἄλογον ἢ ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον, denn mit dem hier zuletzt angegebenen Uebergange aus einem irrationalen Tacte in einen anderen irrationalen Tact kann nur an irrationale Tacte verschiedener Tactarten gedacht sein.

Sollen wir nun diese anderen irrationalen Tacte in den auf uns gekommenen Metren der Alten nachweisen, so werden wir uns nach solchen Formen des dactylischen und päonischen Tactes umzusehen haben, in welchen analog wie im irrationalen Trochäus und Iambus an Stelle einer einzeitigen Kürze eine Länge steht, oder was dasselbe ist, nach Dactylen und Päonen mit einer συλλαβὴ ἀδιάφορος an Stelle der βραχεῖα.

Dactylen mit einer συλλαβὴ ἀδιάφορος finden sich nur im Auslaute, z. B.

$\acute{-}\cup\cup\acute{-}\cup\cup\acute{-}\cup\cup\acute{-}\cup\overline{\cup}$
ἦρ' ἔτι παρθενίας ἐπιβάλλομαι Sapph.
καὶ βήσσας ὀρέων δυσπαιπάλους Archil.

Haben in einem solchen δακτυλικόν die inlautenden Tacte die gewöhnliche 4-zeitige (und nicht etwa, wovon wir in den folgenden §§ reden werden, die 3-zeitige oder kyklische) Messung, so muss der schliessende Tact, welcher — in Folge der für den Auslaut des Metrons stattfindenden Zulassung der συλλαβὴ ἀδιάφορος — nicht als Dactylus, sondern als Amphimacer erscheint, dem rhythmischen Maasse nach ein δάκτυλος ἄλογος mit anderthalbzeitiger irrationaler Schlusssilbe sein:

	θέσις	ἄρσις	
δάκτυλος ῥητός	$\underset{2}{-}$	$\underset{1}{\cup}$	$\underset{1}{\cup}$
δάκτυλος ἄλογος	$\underset{2}{-}$	$\underset{1}{\cup}$	$\underset{1\frac{1}{2}}{\overline{\alpha}}$

Aber es ist sehr wahrscheinlich, dass alle akatalektischen μέτρα δακτυλικά, welche auf einen Dactylus oder statt dessen auf einen Amphimacer ausgehen, nicht die vierzeitige, sondern die kyklisch-dreizeitige Tactmessung haben, und wir sind daher nicht im Stande, ein wirklich sicheres Beispiel eines $4\frac{1}{2}$-zeitigen δάκτυλος ἄλογος nachzuweisen.

Päonische Tacte mit einer συλλαβὴ ἀδιάφορος zeigen sich nicht selten, wenn das päonische Metrum mit einer

Anakrusis beginnt. Diese Anakrusis kann nämlich sowohl eine kurze wie eine lange sein (vgl. die Beispiele S. 620), und die lange Anakrusis muss gleich der langen Anakrusis der Iamben als eine irrationale anderthalbzeitige Silbe gemessen werden. So insbesondere in dem von Hephästion und den Späteren sogenannten μέτρον βακχειακόν:

rational: ⏑ –́ –, ⏑ –́ –, ⏑ –́ – vgl. ⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ –́

irrational: α̲ –́ –, ⏑ –́ –, ⏑ –́ – vgl. α̲ –́, ⏑ –́, ⏑ –́

Wie der dem Iambus substituirte Spondeus ein irrationaler $3\frac{1}{2}$-zeitiger iambischer Tact, so ist der dem fünfzeitigen Bakchius substituirte Molossus ein irrationaler $5\frac{1}{2}$-zeitiger päonischer Tact.

Hierbei haben wir indess die schon früher angedeutete Thatsache festzustellen, dass die von den späteren Metrikern sogenannten Bakchieen in der Theorie der alten Rhythmiker nicht als einfache päonische Tacte, sondern vielmehr als eine Verbindung päonischer Tacte mit einem voranstehenden Iambus aufgefasst wurden; jene irrationalen Bakchien wurden hier also folgendermassen aufgefasst:

α̲ –́ –, ⏑ –́ –, ⏑ –́ – bei den Metrikern

α̲ –́, – ⏑ –́, – ⏑ –́, – bei den Rhythmikern

d. h. als ein irrationaler $3\frac{1}{2}$-zeitiger Iambus mit folgenden 5-zeitigen Päonen. Die antike Theorie der Rhythmik konnte irrationale päonische Tacte nur in der mit dem Namen ῥυθμὸς δόχμιος oder δοχμιακὸς bezeichneten Verbindung der Päone und Iamben statuiren:

rational	⏑ –́	– ⏑ –́
irrational	α̲ –́	– α̲ –́
	$1\frac{1}{2}$ 2	2 $1\frac{1}{2}$ 2
	ἴαμβος ἄλογος	παίων ἄλογος

§ 58.

Die πόδες κύκλιοι.

Eine irrationale Silbe (χρόνος ἄλογος) ist nach S. 516 eine solche, welche gleich ist der Summe oder Differenz einer rationalen Zeitgrösse (χρόνος ἄλογος) und eines Zeittheilchens, welches die Hälfte oder das Drittel des χρόνος πρῶτος ist. Be-

zeichnen wir die rationale Silbe durch ῥ (d. i. ῥητόν), so lässt sich die irrationale Silbe durch folgende 3 Formeln ausdrücken:

$$ῥ + \frac{1}{2},\quad ῥ + \frac{1}{3},\quad ῥ - \frac{1}{3}.$$

In den im vorigen § behandelten πόδες ἄλογοι war die συλλαβὴ ἄλογος $=$ ῥ $+ \frac{1}{2}$.

Aber nicht alle πόδες, welche χρόνοι ἄλογοι enthalten, sind deshalb πόδες ἄλογοι, denn zum Begriffe des πούς ἄλογος gehört es, dass das Verhältniss seiner ἄρσις zur θέσις nicht ein λόγος ποδικός (2 : 1, 2 : 2 u. s. w.) ist. Es gibt auch πόδες ῥητοί mit χρόνοι ἄλογοι. In ihnen haben die χρόνοι ἄλογοι den Zeitwerth von ῥ $+ \frac{1}{3}$ oder ῥ $- \frac{1}{3}$. Zu diesen πόδες ῥητοί mit χρόνοι ἄλογοι gehören die sogenannten κύκλιοι mit einer ἄλογος θέσις, auf welche zuerst Apel aufmerksam gemacht hat.

Eine der ältesten metrischen Quellen ist für uns Dionysius von Halikarnass. Zu seiner Zeit wusste man mehr von dem rhythmischen Werthe der πόδες als zur Zeit des Hephästion. Ausser dem allgemeinen Satze (S. 518), dass es verlängerte und verkürzte Längen und ebenso auch verlängerte und verkürzte Kürzen gibt, der auch von späteren Metrikern wiederholt wird, nennt Dionysius in dem von ihm überlieferten Tactverzeichnisse bestimmte einzelne πόδες, in welchen die von der Einzeitigkeit und Zweizeitigkeit abweichenden Silben vorkommen. Dabei beruft er sich auf die ῥυθμικοί als die Gewährsmänner. De comp. verb. c. 17: Ὁ δὲ ἀπὸ μακρᾶς ἀρχόμενος, λήγων δὲ ἐς τὰς βραχείας δάκτυλος μὲν καλεῖται ... Οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τούτου ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας, οὐκ ἔχοντες δ' εἰπεῖν πόσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον. Ἕτερον δὲ ἀντίστροφόν τινα τούτῳ ῥυθμὸν ὃς ἀπὸ τῶν βραχειῶν ἀρξάμενος ἐπὶ τὴν ἄλογον τοῦτον τελευτᾷ, χωρίσαντες ἀπὸ τῶν ἀναπαίστων, κύκλιον καλοῦσι, παράδειγμα αὐτοῦ φέροντες τοιόνδε.

κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν.

Hiermit wird uns die Existenz folgender Tacte gelehrt:

–́ ◡ ◡ und ◡ ◡ –́

Im irrationalen Trochäus und Iambus war die ἄρσις, hier ist die θέσις eine irrationale Länge, kürzer als die gewöhnliche 2-zeitige. Der Anapäst dieser Art heisst κύκλιος im Unterschiede von dem gewönlichen vierzeitigen Anapäst. Man ist übereingekommen, auch den analog zu messenden Dactylus als kyklischen Dactylus zu bezeichnen. Der Bericht des Dionysius gewährt den

Anschein, als ob die Rhythmiker jedem Dactylus eine ἄλογος μακρά zuertheilen. Wenn dies die Meinung des Dionysius ist, so kann das nur ein Irrthum sein. Vgl. die Aussage des Aristox. p. 292 von einem dactylischen Tacte mit einer δίσημος βάσις und einer ebenso grossen ἄρσις.

Das von Dionysius für den kyklischen Anapäst angeführte Beispiel ist nicht ohne Interesse. Es fehlt nämlich dieser anapästischen Tetrapodie die Cäsur in der Mitte und wir haben daraus mit Bergk den Schluss zu ziehen, dass dies Beispiel nicht den gewöhnlichen anapästischen ὑπέρμετρα, sondern einer eigentlich melischen Strophe angehört.

Auch für die kyklischen Dactylen gibt Dionysius an einer anderen Stelle c. 11 ein Beispiel, nämlich das Hexametron:

αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀνειδής.

Diese Dactylen sind „παραδεδιωγμένας ἔχοντες τὰς ἀλόγους ὥστε μὴ πολὺ διαφέρειν ἐνίους τῶν τροχαίων. οὐδὲν δὴ τὸ ἀντιπράττον ἐστίν, εὔτροχον καὶ περιφερῆ καὶ καταρρέουσαν εἶναι τὴν φράσιν ἐκ τοιούτων συγκεκροτημένην ῥυθμῶν". Von einigen (Rhythmikern) war also überliefert, dass die kyklischen Dactylen nur wenig von den Trochäen verschieden seien. Obwohl die Länge keine τελεία, sondern eine ἄλογος ist, so thue dies doch dem leichten Flusse des Rhythmus keinen Eintrag.

Es ist jetzt wohl allgemeine Annahme, dass die unter die Trochäen des Tetrameters eingemischten Dactylen nicht, wie die Metriker sagen, τετράσημοι, sondern κύκλιοι sind. Die Thatsache, dass diese Dactylen auch an solchen Stellen vorkommen, an denen sonst nur der πούς τρίσημος, der Trochäus und dessen Auflösung, nicht aber der Spondeus gestattet ist, lässt an dieser Annahme keinen vernünftigen Zweifel zu, zumal Dionysius nach dem Berichte der Rhythmiker die nahe Verwandtschaft des kyklischen Dactylus mit dem Trochäus genau constatirt. Ebenso müssen die dem iambischen Trimeter und Tetrameter eingemischten Anapäste kyklische Anapäste sein. Das Auftreten solcher Dactylen und Anapäste im Trimeter und Tetrameter ist zunächst auf Eigennamen beschränkt; dann geht man einen Schritt weiter und gestattet wenigstens im Anlaute des iambischen Metrons die kyklisch-anapästische Tactform bei jeglichem Worte; die Komödie endlich lässt nicht blos für den anlautenden, sondern auch für jeden inlautenden Tact den κύκλιος zu,

einerlei ob es Eigennamen sind oder nicht. Diese Freiheit — denn als solche müssen wir dies immer ansehn — würde man sich nicht erlaubt haben, wenn der Rhythmus des κύκλιος vom dreizeitigen Iambus oder Trochäus verschieden gewesen wäre. Das Abweichende besteht blos in der Form des Tactes. Wir werden weiter unten auf dieselbe zurückkommen.

Wie aber verhält es sich mit der Anwendung der kyklischen Tacte im dactylischen Hexameter? G. Hermanns Meinung ist es, dass sämmtliche epische Hexameter nicht aus vierzeitigen, sondern aus kyklischen Tacten mit irrationaler θέcιc beständen. Da die thetische Länge des Hexameters nicht aufgelöst werden kann, so erklärt dies Hermann dadurch, dass diese Länge keine zweizeitige, sondern eine irrationale sei. Wollten wir aber in der Unauflösbarkeit des Dactylus ein Indicium der irrationalen Länge sehen, so bliebe uns nichts anderes übrig, als nicht blos die Dactylen des Hexametrons, sondern auch alle übrigen dactylischen Metra mit ganz unbedeutenden Ausnahmen für kyklisch zu erklären. Ein vierzeitiges dactylisches Metrum würden die Griechen also so gut wie gar nicht besitzen. Zudem ist es geradezu falsch zu sagen, dass eine irrationale in der θέcιc stehende Länge nicht aufgelöst werden könne. Hermann hat bei dieser Annahme gänzlich unberücksichtigt gelassen, dass der kyklische Anapäst des iambischen Trimeters, der „ἀντίcτροφοc πούc“ des kyklischen Dactylus, gar nicht selten in eine viersilbige Tactform ⏑⏑⏑́⏑ aufgelöst ist.

Es steht fest, dass es Hexameter aus kyklischen Dactylen gibt, und ein solches Hexametron ist „αὖθιc ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶαc ἀναιδήc“. Aber sicherlich sind nicht alle Hexameter kyklische. Denn wie lässt sich denken, dass die Griechen in ihrem nachweislich ältesten Metrum die in der θέcιc stehenden Längen nicht zweizeitig, sondern durchgängig irrational gemessen hätten, dass also diese irrationale Kürze älter sei als die τελεία μακρά? Nach Maassgabe des von Dionysius angeführten Beispieles eines kyklischen Hexameters müssen wir annehmen, dass solche Hexameter kyklisch vorgetragen wurden, in welchen ähnlich wie in dem genannten Metrum eine rasche Beweglichkeit und Lebendigkeit ausgedrückt werden sollte: der stätige gerade vierzeitige Rhythmus geht hier in eine, wie Dionysius sagt, dem Trochäus ähnliche Tactform über, denn der Trochäus ist der typische Rhythmus der Beweglichkeit und Eile.

Daran können wir für jetzt festhalten, werden indess weiter unten diese Frage noch einmal aufnehmen. Zunächst handelt es sich darum, die genauere Messung des kyklischen Dactylus und Anapästes zu ermitteln, denn bisher haben wir uns mit der unmittelbar aus Dionysius' Worten fliessenden Thatsache begnügt, dass die Länge eine μακρὰ ἄλογος, kürzer als die gewöhnliche Länge sei; die beiden Kürzen haben wir noch unberücksichtigt gelassen.

Nach dem S. 525 besprochenen Satze des Aristoxenus kann die auf die irrationale Länge des kyklischen Dactylus folgende Kürze nicht eine rationale einzeitige sein, denn es lehrt derselbe, dass (in einem thetischen Tacte) die Kürze stets die Hälfte der vorausgehenden Länge ist. Die erste Kürze muss also eine verkürzte irrationale Kürze sein. Wollten wir uns nun auch die zweite Kürze als eine irrationale Kürze denken, dann würden wir bei der vorauszusetzenden Dreizeitigkeit des kyklischen Tactes den Silbenwerth desselben folgendermassen zu bestimmen haben: für die Länge $1\frac{1}{2}$ oder $\frac{3}{2}$ χρόνοι πρῶτοι, für jede Kürze $\frac{3}{4}$ χρόνοι πρῶτοι:

$\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$
— ◡ ◡ ♪. ♬.

In der That hat in neuester Zeit Cäsar eine solche Silbenmessung des kyklischen Dactylus angenommen und dabei den ganzen κύκλιος als einen geradtheiligen, in seinem rhythmischen Verhältnisse dem gewöhnlichen Dactylus ganz gleichstehenden Tact angenommen, dessen Eigenthümlichkeit nur darin beruhe, dass er in einem rascheren Tempo vorgetragen und desshalb nicht vierzeitig, sondern dreizeitig sei. ($\frac{3}{2} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4}$ machen zusammen einen τρίσημος aus.) Hiernach würde es also einen ποὺς τρίσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ geben, einen geraden Tact von 3 χρόνοι πρῶτοι, um einen χρόνος πρῶτος kleiner als der ποὺς τετράσημος. Eine solche Annahme kann man aber nur dann aufstellen, wenn man mit den allerfundamentalsten Sätzen des Aristoxenus unbekannt ist; denn nach Aristoxenus ist der kleinste πούς des λόγος ἴσος (der geraden Tactart) der ποὺς τετράσημος, ein ποὺς τρίσημος kann nur ein πούς des λόγος διπλάσιος sein, d. h. seine Tacttheile müssen sich wie 2:1 verhalten. Aristox. p. 302. Hiernach muss nothwendig die zweite Kürze des kyklischen Dactylus eine gewöhnliche rationale oder einzeitige Kürze sein:

α α	
– ⏑	⏑
2	1

Der kyklische Dactylus kommt mit dem Trochäus, mit welchem ihn Dionysius zusammenstellt, darin überein, dass er eine θέcιc δίcημοc und eine ἄρcιc μονόcημοc hat. Die letztere ist wie im Trochäus und Tribrachys durch eine einzeitige kurze Silbe ausgedrückt, die zweizeitige Thesis aber — und dies ist eben der Unterschied des kyklischen Dactylus vom Trochäus und Tribrachys — nicht durch eine zweizeitige Länge oder durch 2 einzeitige Kürzen, sondern durch eine Länge und eine Kürze, welche beide irrational sind. Die irrationale Kürze muss, wie schon oben bemerkt, die Hälfte der irrationalen Länge sein, zusammen aber betragen beide Silben nur einen χρόνοc δίcημοc, es muss mithin nach Aristoxenus ihr Zeitmaass folgendes sein:

θέcιc	ἄρcιc		θέcιc	ἄρcιc
$\frac{4}{3}$ $\frac{2}{3}$	1		$\frac{2}{3}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{2}{3}$	1
– ⏑	⏑	, aufgelöst:	⏑ ⏑ ⏑	⏑

Es unterscheidet sich also nach der aus Aristoxenus folgenden rhythmischen Theorie die thetische μακρὰ ἄλογοc des kyklischen Dactylus von der als ἄρcιc stehenden μακρὰ ἄλογοc des χορεῖοc ἄλογοc, denn die eine beträgt $1\frac{1}{3}$ χρόνοι πρῶτοι, die andere $1\frac{1}{2}$ χρόνοι πρῶτοι. Wir erinnern an die S. 516 vorgetragene aristoxenische Theorie der χρόνοι ἄλογοι. Dort wurde für das rhythmisch Irrationale eine Maasseinheit angenommen, welche kleiner als der χρόνοc πρῶτοc war, einmal der halbe χρόνοc πρῶτοc, entsprechend der halben δίεcιc, sodann der Drittel-χρόνοc-πρῶτοc, entsprechend der Drittel-δίεcιc oder dem δωδεκατημόριον τόνου. Das rhythmisch Irrationale sei „τοιοῦτόν τι δεῖ νοεῖν οἷον ἐν τοῖc διαcτηματικοῖc τὸ δωδεκατημόριον τοῦ τόνου, καὶ εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο ἐν τοῖc διαcτημάτων παραλλαγαῖc παραλαμβάνεται“. Die im kyklischen Dactylus vorkommenden irrationalen Silben haben zur Maasseinheit das dem δωδεκατημόριον τόνου entsprechende Drittel des χρόνοc πρῶτοc; die irrationale Kürze enthält 2, die irrationale Länge 4 solcher Drittel, oder, um in der antiken Ausdrucksweise zu reden, die irrationale Länge ist die Summe des χρόνοc πρῶτοc und des Drittel-χρόνοc-πρῶτοc $(1 + \frac{1}{3})$, die irrationale Kürze ist die Differenz des χρόνοc πρῶτοc und des Drittel-χρόνοc-πρῶτοc $(1-\frac{1}{3})$.

Diese in allen Stücken den Angaben des Aristoxenus folgende Messung hat auch in unserer modernen Rhythmik ihre

vollständige Analogie Die durch $\frac{4}{3} + \frac{2}{3}$ oder in der aufgelösten Form des κύκλιος durch $\frac{2}{3} + \frac{2}{3} + \frac{2}{3}$ ausgedrückte θέσις ist ein χρόνος δίσημος. Ein χρόνος δίσημος entspricht zunächst den 2 Achteln unserer modernen Rhythmik. Wir können eine solche Zeitgrösse von 2 Achteln aber auch durch 3 Noten ausdrücken, die wir eine Achtel-Triole nennen, und zwar kann hier jede der drei Noten eine selbstständige Note sein, welche wir folgendermassen bezeichnen:

3

oder es kann auch die erste und zweite derselben eine sogenannte „gebundene“ Note, d. h. ein einziger Ton sein, und wir drücken dies dann durch folgende Bezeichnung aus:

3

Ganz dasselbe ist nun die θέσις δίσημος des kyklischen Dactylus der Alten.

$\frac{4}{3}$ $\frac{2}{3}$ | 1 $\frac{2}{3}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{2}{3}$ | 1

Das kyklische Hexametron der Alten stellt sich demnach durch moderne Noten folgendermassen dar:

$\frac{3}{8}$ [A]

αὖθις ἔ|πειτα πέ|δονδε κυ|λίνδετο |λᾶας ἀ|ναιδής

Wenn man die kyklischen Dactylen folgendermassen ausdrückt:

$\frac{3}{8}$ [B]
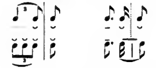
dann beträgt die irrationale Länge (wie im χορεῖος ἄλογος) $1\frac{1}{2}$, die irrationale Kürze $\frac{1}{2}$ χρ. πρ. Dies entspricht in soweit nicht der theoretischen Forderung des Aristoxenus, als nach derselben die Länge das Doppelte der folgenden Kürze sein muss, was hier nicht der Fall ist ($1\frac{1}{2}$ ist das Dreifache von $\frac{1}{2}$). Aber in der Praxis ist der Unterschied ein verschwindend kleiner. Denn wenn wir den kyklischen Dactylus in der ersten Weise [A] messen, so ist die erste Länge blos um den sechsten Theil des χρόνος πρῶτος länger als da, wo wir ihn in dieser zweiten Weise [B] messen,

und dies ist ein so kleines Zeitpartikelchen, dass wir die Differenz desselben mit unserem Ohre schwerlich zu beurtheilen im Stande sind: — wir werden sie in keiner Weise beurtheilen können, wenn declamirt wird; und wenn gesungen wird, werden wir dazu nur dann im Stande sein, wenn mit dem Gesange eine Begleitung in so kurzen Noten verbunden ist, dass deren 6 auf die Achtel-Note kommen (32stel-Triolennoten). Eine derartige Begleitung des Gesanges kannte das Alterthum nicht, denn hier konnte, wie Aristoxenus sagt, auf den χρόνος πρῶτος des Gesanges immer nur ein ungetheilter χρόνος πρῶτος der Begleitung kommen. Die Alten also werden jene Differenz von $\frac{1}{6}$ χρόνος πρῶτος schwerlich zu unterscheiden im Stande gewesen sein. Hiermit ist zusammenzustellen eine bisher von uns noch nicht berücksichtigte Angabe in dem von Dionysius über den kyklischen Dactylus gegebenen Berichte comp. verb. 20. Er sagt nämlich: οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας, οὐκ ἔχοντες δὲ εἰπεῖν πόσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον. Unter den „ῥυθμικοί“, denen Dionysius hier folgt, kann nicht Aristoxenus gemeint sein, denn Aristoxenus gibt für die irrationalen Grössen ganz genaue Zahlenbestimmungen an. Vgl. S. 516 ff. Nach ihm muss die ἄλογος μακρά des kyklischen Dactylus um $\frac{1}{3}$ χρόνος πρῶτος kleiner als die τελεία μακρά sein, nicht etwa um $\frac{1}{2}$ χρόνος πρῶτος. Andere ῥυθμικοί aber erklärten, wenn anders Dionysius richtig referirt, dass man diese Differenz nicht genau angeben könne. Nach diesen also muss es dahin gestellt bleiben, ob die irrationale Länge des kyklischen Dactylus um $\frac{1}{3}$ oder um $\frac{1}{2}$ χρ. πρ. kürzer als die τελεία ist, man kann ihn also in der ersten (Aristoxenischen) Weise [A], aber auch in der zweiten Weise [B] durch Noten ausdrücken. In der Praxis ist, wie gesagt, der Unterschied nicht zu bemerken. Wir halten die Weise A fest, weil sie die Aristoxenische ist. Ohnehin muss sie nothwendig da gewählt werden, wo man einen aufgelösten kyklischen Tact bezeichnen will. Aber wie steht es mit der contrahirten Form?

$\frac{4}{3}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{3}$
— ⏑ ⏑
— —

Wird ein solcher aus der Contraction eines kyklischen Dactylus entstandene Spondeus so aufzufassen sein, dass die zweite Länge zugleich den Zeitwerth der ersten und zweiten Kürze in sich ver-

eint? Da müsste also die erste Länge $\frac{4}{3}$, die zweite Länge $\frac{5}{3}$ χρ. πρ. enthalten. Das wird nun aber schwerlich die antike Rhythmik statuirt haben. Es ist nicht wohl anders zu denken, als dass auch hier Aristoxenus die beiden Längen einander gleich gesetzt, also einer jeden von ihnen, wie der langen ἄρσις des χορεῖος ἄλογος, $\frac{3}{2}$ χρ. πρ. zuertheilt habe. Hier ist also theoretisch die oben unter [B] angegebene Messung zu Grunde gelegt:



Man kann statt 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅮 auch 𝅘𝅥𝅮. schreiben. Aber da der ποὺς κύκλιος, wie wir gesehn, nicht ἐν λόγῳ ἴσῳ, sondern ἐν λόγῳ διπλασίῳ steht oder mit anderen Worten kein gerader, sondern ein ungerader Tact ist, so ist die Contraction desselben zum Spondeus nicht so zu fassen, dass die erste Länge die θέσις, die zweite die ἄρσις ist, sondern die Grenze der beiden Tacttheile fällt innerhalb der zweiten Länge, d. h. von der durch die zweite Länge eingenommenen Zeit gehört das erste Drittel noch mit zur θέσις des Tactes. Nach der Terminologie des Aristoxenus bei Pseil. § 8 wird diese zweite Länge ein χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος sein („παραλλάσσων τὸ τοῦ σημείου ποδικοῦ μέγεθος ἐπὶ τὸ μέγα“; sie überschreitet den Zeitumfang des rhythmischen Semeions).

Man hat nun das zuletzt gewonnene Ergebniss für die schon oben berührte Frage, ob alle dactylischen Hexameter kyklisch zu messen sind, zu benutzen. Ist, wie Dionysius von Halikarnass sagt, die aus πόδες κύκλιοι bestehende „φράσις“ ein leichter und gefügiger Rhythmus (εὔτροχος, περιφερής, καταρρέουσα), so wird für die Hexameter die kyklische Messung im ganzen wohl auf solche zu beschränken sein, welche im Inlaute möglichst wenig Spondeen enthalten. Der aus einem κύκλιος contrahirte dreizeitige Spondeus kann keinen anderen als den eben angegebenen Tact haben, d. h. seine zweite Länge ist ein unter die θέσις und ἄρσις zu vertheilender χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος. Im epischen Hexameter sind die Spondeen so häufig, dass die durch sie gebotene immerhin etwas künstliche Vertheilung der zweiten Länge unter zwei Tacttheile den Fluss des Rhythmus viel zu häufig un-



terbrechen würde, als dass er εὔτροχος und περιφερής genannt werden könnte. Die Häufigkeit der Spondeen ist ein sicheres Zeichen, dass der epische Hexameter im allgemeinen ein vierzeitiger, gerader Tact war; die kyklische Messung kann beim declamatorischen Vortrage nur bei solchen Hexametern angewandt sein, welche keine Contraction darbieten, und auch die für den Gesang bestimmten Hexameter werden so wenig als möglich Spondeen enthalten haben, wenn auch immerhin der melische Vortrag die Behandlung der spondeischen Längen als χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι leichter ermöglichte.

Dass ausser dem Hexameter auch noch andere dactylische Metra kyklisch gemessen wurden, versteht sich von selber. Doch ist hier nicht der Ort, um für die einzelnen dactylischen und anapästischen Metra ausfindig zu machen, ob ihre Tacte als vierzeitige oder als kyklische aufzufassen sind.

Viertes Capitel.

Die zusammengesetzten Tacte, Reihen und Perioden.

§ 59.

Die Gliederung der zusammengesetzten Tacte.

a) Die zweitheilig zusammengesetzten Tacte.
(Dipodieen, Tetrapodieen).

Die Gliederung in Tacttheile ist hier bei den Alten genau dieselbe wie bei den Modernen: die erste Hälfte des Tactes wird als der eine, die zweite Hälfte als der andere Tacttheil aufgefasst. In beiden S. 558 angeführten Aristoxenischen Stellen wird der erste Tacttheil als leichter (ἄνω, ἄρϲιϲ), der zweite als schwerer Tacttheil (κάτω, βάϲιϲ) gefasst, also:

ἄρϲιϲ	θέϲιϲ
– ⏑	– ⏑
– ⏑⏑	– ⏑⏑
– ⏑ –	– ⏑ –
– – ⏑⏑	– – ⏑⏑
– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑
– ⏑⏑ – ⏑⏑	– ⏑⏑ – ⏑⏑,

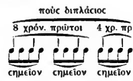
und wir sehen hieraus, dass wenigstens häufig der Hauptictus der dipodischen oder tetrapodischen Reihe in die Mitte derselben fiel. Damit stimmt auch das Musikbeispiel des Anonymus § 83, in welchem mehrere auf einander folgende Dipodieen die rhythmische ϲτιγμή auf der zweiten Länge haben: ⏑ – ⏑ ⏗ | ⏑ – ⏑ ⏗ u. s. w.

Aber sicherlich kam es auch vor, dass in einer dipodischen oder tetrapodischen Reihe die erste θέϲιϲ den Hauptictus hatte (dass somit die θέϲιϲ voranging und die ἄρϲιϲ nachfolgte). Es ergibt sich dies aus dem von Aristides angeführten Beispiele eines 8-zeitigen Tactes, welcher aus 2 zu einem χρόνοϲ τετράϲημοϲ

gedehnten Längen besteht, dem sogenannten ϲπονδεῖοϲ διπλοῦϲ oder μείζων: ⊔́ ⊔ | ⊔́ ⊔ | Vgl. die Stellen des Aristides § 10 S. 99 a 6, b 6, c 6.

b) Die dreitheilig zusammengesetzten Tacte.

Die grösseren (d. i. zusammengesetzten) **Tacte des iambischen oder diplasischen Rhythmengeschlechts haben nach S. 563 drei χρόνοι, welche durch drei Tactschläge bezeichnet werden.** Hier tritt ganz dieselbe Auffassung ein, wie sie in der modernen Rhythmik für die entsprechenden dreitheiligen Tacte besteht. Wenn also auch die antike Theorie den dreitheiligen Tact, wie wir S. 547 ff. sahen, in zwei Abschnitte sonderte, von denen der eine das doppelte des andern betrug: für die Praxis hatte dies keine Bedeutung, die Praxis vielmehr zerlegte den grösseren Abschnitt in zwei gleiche Semeia oder Chronoi und der zweite Abschnitt, welcher halb so gross wie jener war, bildete dann das dritte Semeion:



Was nun die ϲημεῖα im einzelnen betrifft, so sagt Aristoxenus, dass diese πόδεϲ entweder zwei ἄρϲειϲ und eine θέϲιϲ oder eine ἄρϲιϲ und zwei θέϲειϲ hätten (vgl. S. 559), nämlich

erste Art der Semasia: ἄρϲιϲ ἄρϲιϲ θέϲιϲ
zweite Art der Semasia: ἄρϲιϲ θέϲιϲ θέϲιϲ

oder nach der eignen Bezeichnungsweise des Aristoxenus

erste Art der Semasia: ἄνω ἄνω κάτω
zweite Art der Semasia: ἄνω κάτω κάτω.

Beide Arten der Semasia stimmen in Beziehung auf zwei Semeia überein, aber in Beziehung auf das dritte Semeion (hier das mittlere) herrscht Verschiedenheit: es wird das eine Mal als Aufschlag, das andere Mal als Niederschlag bezeichnet. Hieraus folgt:

1) das mittlere Semeion muss stärkeres Gewicht haben als das erste durchgängig als ἄρϲιϲ bezeichnete Semeion, denn sonst würde es nicht zugleich als θέϲιϲ aufgefasst werden können;

2) es muss schwächeres Gewicht haben als das dritte durchgängig als θέcιc bezeichnete Semeion, denn es würde sonst nicht zugleich als ἄρcιc aufgefasst werden können.

Mithin ist von den drei cημεῖα des ποὺc διπλάcιοc der durchgängig als ἄρcιc aufgefasste Theil der schwächste, der durchgängig als θέcιc aufgefasste Theil der stärkste, der bald als ἄρcιc, bald als θέcιc aufgefasste Theil steht zwischen beiden in der Mitte. Insofern der letztere als θέcιc bezeichnet wird, ist er die schwächere oder leichte θέcιc, während der durchgängig als θέcιc bezeichnete Theil die stärkere oder schwere θέcιc ist, — insofern er als ἄρcιc bezeichnet wird, ist er die stärkere oder schwere ἄρcιc, während der durchgängig als ἄρcιc bezeichnete Theil die leichte oder schwächere ἄρcιc ist. Hiernach bestimmen sich die drei Semeia des dreitheiligen Tactes folgendermassen:

schwächere ἄρcιc — stärkere ἄρcιc — θέcιc
oder: ἄρcιc — schwächere θέcιc — stärkere θέcιc.

Wir wiederholen es: die drei Chronoi des dreitheiligen Tactes haben verschiedenes Gewicht oder verschiedenen Ictus. Der eine ist der stärkste und wird als θέcιc (durch den Niederschlag) bezeichnet, der andere hat ein mittleres Gewicht und wird entweder als θέcιc (durch den Niederschlag) oder als ἄρcιc (durch den Aufschlag) bezeichnet, der dritte ist der schwächste und wird als ἄρcιc (durch den Aufschlag) bezeichnet. Ob der Tacttheil, welcher das mittlere Gewicht hat, den Aufschlag oder den Niederschlag erhält, das scheint von der individuellen Praxis des ἡγεμών abgehangen zu haben; — es mochte aber auch der Fall sein, dass sich für besondere Tacte dieses Geschlechtes die eine oder die andere Tactirmethode fixirt hatte.

Es liegt uns nun, Dank den Excerpten des Aristides (§ 10 S. 100. 101 unter a 9. 10, b 9. 10, c 9. 10), für zwei μεγάλοι πόδες διπλάcιοι die genauere Angabe über die Chronoi vor, für den sogenannten τροχαῖοc cημαντόc und den ὄρθιοc, beides πόδες δωδεκάcημοι, die aus drei vierzeitigen Längen bestehen und dieselben Ictusverhältnisse haben wie der dreizeitige Trochäus und Iambus:

τροχαῖοc ♩ ♪ ♪ — ♪ | ♩ ♪ ἴαμβοc

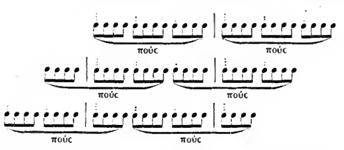
τροχαῖοc cημαντόc 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 — 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ὄρθιοc

Der dreizeitige Trochäus erhält nur zwei σημεῖα und, wo er mit anderen Trochäen zu einem grösseren Tacte vereinigt ist, wird er zum blossen χρόνος dieses grösseren Tactes und erhält dann nur ein σημεῖον, einen Auf- oder Niederschlag, je nachdem er als ἄρσις oder θέσις steht. Der τροχαῖος σημαντός dagegen kann niemals mit einem zweiten Trochäus semantus zu einem πούς vereinigt werden, weil eine solche Verbindung ein μέγεθος τεσσαρεσκαιεικοσάσημον ἐν λόγῳ ἴσῳ ausmachen und also nach S. 544 die für dies Rhythmengeschlecht bestehende grösste Ausdehnung von 16 χρόνοι πρῶτοι um ein Bedeutendes überschreiten würde; er bildet daher stets für sich einen selbstständigen Tact und hat im Gegensatz zum dreizeitigen Trochäus eine complicirtere σημασία nöthig, und das ist eben der Grund, weshalb er σημαντός „der Tactirte" heisst. Aristides sagt nämlich (a. a. O. unter b 10): „σημαντός wird er genannt, weil seine χρόνοι bei dem langsamen Tempo zu künstlichen Mitteln der Tactbezeichnung dienen, „denn die θέσεις (Niederschläge) werden verdoppelt (nämlich vom „tactireuden ἡγεμών), damit der Sänger leichter im Tacte folgen kann."*) Also:

τροχ. σημαντός — θές. θές. ἄρς. ὄρθιος — ἄρς. θές. θές.

Der τροχαῖος σημαντός also beginnt mit den beiden θέσεις, der ὄρθιος mit der ἄρσις. Wenn daher Aristoxenus von den 3 Chronoi der grösseren diplasischen Tacte sagt: δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω, ἢ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω, oder ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει (vgl. S. 559), so wissen wir, dass keineswegs jeder dieser Tacte mit der ἄρσις anfängt. Wir werden späterhin bei Gelegenheit des daktylischen Hexameters sehen, dass es auch einen ποὺς δωδεκάσημος διπλάσιος gibt, der weder wie der Orthios mit der schwachen ἄρσις, noch wie der Semantos mit der stärkeren θέσις, sondern mit der schwächeren θέσις (oder was dasselbe ist mit der stärkeren ἄρσις) anlautet. Hiernach gibt es also in Beziehung auf die Anordnung der drei Chronoi drei κατ' ἀντίθεσιν verschiedene Formen des dreitheiligen Tactes, in denen jeder Chronos den Anlaut bilden kann:

*) Diese Erklärung der sich auf die σημασία des Trochäus semantus beziehenden Worte des Aristides hat Weil a. a. O. gegeben und erst mit ihr ist die Frage nach der Natur der in Rede stehenden gedehnten Rhythmen zu ihrem völligen Abschlusse gelangt.



Die erste Tactform beginnt mit dem schwersten Tacttheile, der θέϲιϲ, die zweite mit dem leichtesten Tacttheile (dem einfachen Auftacte); die dritte mit einem Auftacte von zwei Tacttheilen oder Chronoi, dem mittleren und dem leichtesten. Wir lassen nunmehr die einzelnen hierher gehörigen diplasischen Tacte folgen und geben für einen jeden die drei möglichen Arten der Ictusvertheilung an, — wir sagen die **möglichen** Arten, denn wir wollen keineswegs behaupten, dass für jeden Tact auch jede dieser drei Arten wirklich vorkomme.

πoὺϲ ἐννεάϲημοϲ
(trochäische und iambische Tripodie).

–''' ∪ –'' ∪ –' ∪   ∪ –''' ∪ –'' ∪ –'
–' ∪ –''' ∪ –'' ∪   ∪ –' ∪ –''' ∪ –''
–'' ∪ –' ∪ –''' ∪   ∪ –'' ∪ –' ∪ –'''

πoὺϲ δωδεκάϲημοϲ
(dactylische und anapästische Tripodie).

–''' ∪ ∪ –'' ∪ ∪ –' ∪ ∪   ∪ ∪ –''' ∪ ∪ –'' ∪ ∪ –'
–' ∪ ∪ –''' ∪ ∪ –'' ∪ ∪   ∪ ∪ –' ∪ ∪ –''' ∪ ∪ –''
–'' ∪ ∪ –' ∪ ∪ –''' ∪ ∪   ∪ ∪ –'' ∪ ∪ –' ∪ ∪ –'''

πoὺϲ πεντεκαιδεκάϲημοϲ
(päonische Tripodie).

–''' ∪ – –'' ∪ – –' ∪ –   – ∪ –''' – ∪ –'' – ∪ –'
–' ∪ – –''' ∪ – –'' ∪ –   – ∪ –' – ∪ –''' – ∪ –''
–'' ∪ – –' ∪ – –''' ∪ –   – ∪ –'' – ∪ –' – ∪ –'''

πoὺς ὀκτωκαιδεκάσημος

(iambischer oder trochäischer Trimeter, vgl. unten).

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

(ionische Tripodie)

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –

u. s. w.

Wir können nicht umhin, bei der Ictusvertheilung der dreitheiligen Tacte und Reihen auf die Art und Weise aufmerksam zu machen, wie die Alten das iambische Trimetron beim Recitiren accentuirten (über den Ictus des gesungenen Trimetrons fehlen uns wie über alle übrigen Metra die Berichte).

Iuba bei Priscian 1321 sagt: „Der Trimeter nimmt an der 2. 4. und 6. Stelle nur solche Tacte an, die mit der Kürze anfangen, *quia in his locis feriuntur per coniugationem pedes trimetrorum*", weil an den genannten Stellen, der 2. 4. und 6., die Tacte der Trimeter den Ictus haben. Die Handschriften lesen *quia in his locis feriuntur per coniugationem pedestrium metrorum*; gegen unsere Emendation wird wohl keine Einsprache erhoben werden. Bisher also nahm man an, der Trimeter müsste an erster, dritter und fünfter Stelle betont werden. *Iuba, qui inter metricos auctoritatem primae eruditionis obtinuit, insistens Heliodori vestigiis, qui inter Graecos huiusce artis antistes aut primus aut solus est* — Juba also lehrt, wie wir sehen, das Gegentheil. Der Trimeter soll nach ihm an der zweiten, vierten und sechsten Stelle betont werden. So hat Juba, so hat der griechische Metriker Heliodor betont, der wahrscheinlich für die auf den Rhythmus bezüglichen Notizen der lateinischen Metriker die Quelle ist, so hat man in den Schulen und im Theater den Trimeter recitirt.

Caesius Bassus bei Rufin. 2707: „Da der Iambus auch Tacte des daktylischen Geschlechts annimmt, so hört er auf als ein iambischer Vers zu erscheinen, wenn man ihn nicht durch die Percussion in der Weise gliedert, dass man bei der Bezeichnung des Tactes durch den Fusstritt des Ictus auf den Iambus legt. Demgemäss nehmen jene Percussionsstellen keinen andern Tact an, als den Iambus und den ihm gleichen Tribrachys." Bisher nahm man an, dass die Stellen, an denen auch der Spondeus stehen kann, den Ictus hätten. Die Alten selber überlie-

fern also das Gegentheil: die Stellen haben die Percussion, in denen nur der reine Iambus und der Tribrachys vorkommt.

Asmonius bei Priscian p. 1321: „Da der Trimeter 3 Ictus hat *(ter feritur)*, so ist es nothwendig, dass er die Verlängerung durch Irrationalität *(moram temporis adiecti)* an den Stellen zulässt, auf welche kein *ictus percussionis* kommt.“ Auch hier wird das Gegentheil der bisherigen Ansicht überliefert: die Stellen, an denen der Spondeus stehen kann, bekommen keinen Ictus. Dann setzt Asmonius weiter hinzu: „Im ersten, dritten und fünften Fuss hebt der Vers an (das heisst hier hat der Einzelfuss des Trimeters seinen καθηγούμενος χρόνος), im zweiten, vierten und sechsten hat er den Ictus.“ Deutlicher kann das nicht gesagt sein.

Terentianus Maurus v. 2249: „Weil der Vers blos an ungerader Stelle den Spondeus annimmt, so müssen wir den Iambus der zweiten Stelle anweisen (vgl. 2261 *et caeteris qui sunt secundo compares*) und müssen hierher beim Scandiren den gewohnten Ictus verlegen *(adsuetam moram* für *adsuetum ictum)*, welchen die *magistri artis* durch den Schall des Fingers oder durch den Tritt des Fusses zu unterscheiden pflegen.“ Also der Lehrer, der die Schüler in den Horazischen Metren unterwies und bis an die Epoden gekommen war

Ibis Liburnis inter alta navium

sagt seinen Schülern, dass sie die Sylben *ur*, *al*, *um* in

Libúrnis álta navíum

stärker aussprechen sollten und, auf dass sie hierin nicht fehlten, trat er bei diesen Sylben mit dem Fusse oder gab ein Zeichen mit der Hand.

In der That, es gibt in der gesammten Rhythmik und Metrik nicht einen einzigen Punkt, bei dem wir über die Art und Weise, wie die Alten ihre Verse lasen, so sorgfältig und genau unterrichtet sind, wie über die Recitation des Trimeters. Die Zeugnisse sind zahlreich genug. Auch Bentley im schediasma de metris Terentianis geht von Zeugnissen der Alten aus und lehrt ihnen folgend ganz richtig: *ictus percussio dicitur, quia tibicen dum rhythmum et tempus moderabatur, ter in trimetro, quater in tetrametro solum pede feriebat.* Aber um die weiteren Zeugnisse bekümmert sich Bentley nicht, und nachdem er in

den auf jenen Satz folgenden Worten die bekannte Definition von ἄρσις und θέσις gegeben, fährt er fort: *Hos ictus sive* ἄρσεις *magno discentium commodo nos primi in hac editione per accentus acutos expressimus, tres in trimetris:*

poéta cum primum ánimum ad scribendum áppulit.

Warum er den Ictus auf den Anfang der Dipodieen setzt, darüber erklärt er sich mit keinem Worte. Doch lässt sich der Grund leicht einsehen. Bentley sucht nach Principien der Metrik, er findet sie in seinem eignen rhythmischen Gefühl, oder mit anderen Worten, in dem modernen Rhythmus oder der modernen Musik. Von diesem Standpunkte aus verlangt er Tactgleichheit für den Trimeter und sagt: *horum autem accentuum ductu, si vox in illis syllabis acuatur et par temporis mensura quae ditrochaei vel* ἐπιτρίτου δευτέρου *spatio semper finitur, inter singulos accentus servetur, versus universos eodem modo lector efferet quo olim ab actore in scena ad tibiam pronuntiabantur.* Von diesem Standpunkte aus wendet er die Theorie des Auftactes auf den iambischen Trimeter an und misst ihn nach trochäischen Dipodieen mit vorausgehendem schwachen Tacttheil. *Quare ego iam ab adolescentia ... aliam mihi scansionis rationem institui, per* διποδίαν *scilicet* τροχαϊκήν, *hoc modo:*

poéta dederit | quaé sunt adole|scéntium,

und da in der modernen Musik der auf den Auftact folgende starke Tacttheil den Ictus hat, so trägt er kein Bedenken, den Trimeter in der angegebenen Weise zu accentuiren. Dies letztere war freilich sehr übereilt, und es hat späterhin Apel, wenn er eine dem modernen Rhythmus entnommene Messung den antiken Metren aufzwängt, nicht ärger gefehlt als Bentley, wenn dieser sagt, dass der Leser, der die zwei ihm angegebenen Icten und die Tactgleichheit der Dipodieen innehält, den antiken Trimeter grade so vorträgt, wie ehedem der antike Schauspieler auf der Bühne. Bentley hätte die lateinischen Metriker, die er zu Anfang seines Schediasma citirt, nur eingehender zu studiren brauchen und er würde gefunden haben, dass die Alten uns ausdrücklich angeben, sie hätten nicht die erste, sondern die zweite Hälfte der iambischen Dipodie durch den Ictus hervorgehoben. Und wie Bentley haben auch die späteren Metriker diese allerdings beim ersten Durchlesen wohl nicht sogleich zu verste-

henden Stellen unbeachtet gelassen. Erst Geppert hat die alte überlieferte Messung des Trimeters*) wieder hervorgezogen.

c) Die fünfzeitig zusammengesetzten Tacte.

1. Der Päon epibatos. Die grösseren Tacte dieses Geschlechtes werden, wie aus Aristoxenus S. 563 gezeigt ist, in 4 σημεῖα zerlegt. Diese διαίρεσις beginnt bereits bei dem zunächst auf den πεντάσημος folgenden päonischen μέγεθος, dem δεκάσημον, für welches der specielle Name παίων ἐπιβατός vorkommt. Es ist uns ausdrücklich überliefert, dass er in 4 μέρη oder σημεῖα, 2 ἄρσεις und 2 verschiedene θέσεις zerfällt Aristid. § 10 S. 101, b 16. Auf diese besondere Art des Tactschlagens oder Tacttretens, im Gegensatze zu dem fünfzeitigen zweigliedrigen Päon, bezieht sich der Zusatz ἐπιβατός (cf. βαίνεται ὁ ῥυθμός), d. h. „der Päon, der getreten wird, oder bei welchem der Tact getreten wird". Für den fünfzeitigen Päon genügten nämlich 2 σημεῖα, ein Aufschlag und ein Niederschlag, und wenn mehrere Päonen aufeinander folgten, so wurde ein jeder zum χρόνος eines zusammengesetzten Tactes und als solcher nur durch Ein σημεῖον, entweder den Aufschlag oder den Niederschlag bezeichnet, je nachdem er zur ἄρσις oder θέσις geworden war. Der zehnzeitige Päon epibatus dagegen bildet stets einen selbstständigen Tact (die Verbindung von 2 ἐπιβατοί würde einen wegen seines μέγεθος nach S. 544 unmöglichen πούς εἰκοσάσημος ἴσος ergeben). Er erfordert deshalb überall die genaue Angabe der Tactzeichen. Bei dem grossen Umfange des Tactes waren hier mehr als 2 σημεῖα nothwendig, nämlich vier (2 Aufschläge und 2 Niederschläge). Aristid. a. a. O. sagt: ἐπιβατὸς τέτρασι χρώμενος μέρεσιν (= σημείοις, χρόνοις ποδικοῖς), ἐκ δύο ἄρσεων καὶ δυοῖν διαφόρων θέσεων γίνεται, und bestimmt diese folgendermassen: ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως. Von den 4 σημεῖα oder μέρη umfasst das erste als θέσις eine Länge, das zweite als ἄρσις wiederum

*) Zum Beispiel in der zweiten Auflage seiner Bearbeitung des Trinummus S. 132, wo in der Anmerkung folgende Stellen der Alten citirt sind: Terent. Maur. p. 2433 *secundo iambum non necesse . . . qui docent artem, solent.* Augustin. de mus. 5, 24. Asmon. ap. Priscian. de metr. Terent. § 6. Juba ibid., und ausserdem auf die erste Ausgabe des Trinummus und die Schrift über den cod. Ambros. p. 87 hingewiesen ist.

eine Länge, das dritte als θέcιc zwei Längen, das vierte als ἄρcιc eine Länge:

–	–	– –	–
θ.	ἄ.	θ.	ἄ.

τέccαρα μέρη od. cημεῖα.

Der Tact hat zwei ἄρcειc und zwei θέcειc, die θέcειc sind verschieden (διάφοροι Aristid.); denn die eine besteht aus Einer Länge, die andere aus zwei Längen, während die beiden ἄρcειc einander in der Ausdehnung gleich sind. — Wenn nun von den zwei verschiedenen θέcειc die erste nur aus einer, die zweite aus zwei Längen besteht, und also auf die zweite ein doppelt so grosser Niederschlag als auf die erste kommt, so geht hieraus hervor, dass die zweite θέcιc einen stärkeren Ictus hat als die erste: wir haben hiernach zu messen:
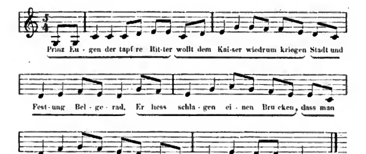
– – – – – – – – – –,

Der Hauptictus, der die zehn Zeitmomente zu einem einheitlichen ῥυθμός oder πούc vereinigte, lag mithin nicht am Anfange, sondern im Inlaute des Tactes. Wir dürfen deshalb sagen, der παίων ἐπιβατόc hat einen spondeischen Auftact oder einen Auftact von 2 χρόνοι ποδικοί.

Ueber den ethischen Charakter des Epibatus sagt Aristides a. a. O. unter c 16: Er ist enthusiastisch, wie der fünfzeitige Päon, aber noch bewegter als dieser, cυνταράττων μὲν τῇ διπλῇ θέcει τὴν ψυχήν, ἐc ὕψοc δὲ τῷ μεγέθει τῆc ἄρcεωc τὴν διάνοιαν ἐξεγείρων: „die Seele des Zuhörers wird durch diesen Rhythmus zugleich erschüttert und zur Erhabenheit emporgehoben: erschüttert durch die Ungleichheit der beiden Thesen, die bald zweizeitig, bald vierzeitig sind (τῇ διπλῇ θέcει vgl. ἐκ δυοῖν διαφόρων θέcεων), zur Erhabenheit emporgehoben durch die constanten, von keiner Kürze unterbrochenen Längen" (Aristides nennt hierbei blos die μακρὰ ἄρcιc und nicht die θέcιc, weil er die θέcιc als den χρόνοc cυνταράττων hingestellt hat). Diesem Charakter entsprechend hatte der epibatische Tact seine Stelle in bewegten Hymnen. So gebrauchte ihn Olympus, der Hauptvertreter dieser Kunstform, im Anfangstheile des phrygisch componirten Athene-Nomos, während der übrige Theil dieses Nomos aus Trochäen

bestand Plut. Mus. 33. Plutarch oder vielmehr Aristoxenus (denn dessen ϲυμμικτὰ ϲυμποτικά sind es, aus denen diese ganze Partie der Plutarchischen Schrift entnommen ist) weiss nicht genug Worte zu finden, um die Grösse des ethischen Contrastes, der lediglich durch die Aufeinanderfolge dieser beiden Tactarten erzeugt wurde, auszudrücken. Auch Archilochus soll den epibatischen Päon gebraucht haben und zwar in Verbindung mit Iamben, ja er wird als Erfinder dieser Verbindung genannt, Plut. Mus. 28, doch ist diese Angabe zweifelhaft, da Glaucus ap. Plut. Mus. 29 erklärt, Archilochus habe sich noch nicht des päonischen Rhythmus bedient, sondern zuerst Olympus. In den erhaltenen Poesieen ist er nicht mehr nachzuweisen. *)

Man wird sich mit der von den Alten klar dargelegten Beschaffenheit der παίωνεϲ ἐπιβατοί um so leichter befreunden, als auch die moderne Rhythmik diese Tacte kennt: es entsprechen hier nämlich den παίωνεϲ ἐπιβατοί diejenigen $^5/_4$-Tacte, welche für sich eine selbstständige Reihe bilden. Ein Muster dieses Rhythmus liefert das Volkslied vom Prinz Eugen, dessen Strophen aus 2 Perioden von je 3 durch drei $^5/_4$-Tacte gebildeten Reihen bestehen.

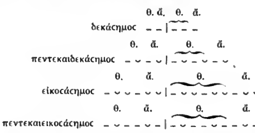


*) Hermann (epitom. p. 237) nimmt ihn ganz ohne Grund Antigone V. 1121 Δηοῦϲ ἐν κόλποιϲ an. Bergk glaubte ihn in den Spondeen des Terpander, die erste Auflage der Rhythmik in der zweiten Parabase der Vögel zu finden (Ind. schol. Hal. aest. 1859 p. VII). Zuletzt hat Bergk in schol. Hal. hib. 1859/60 p. XII eine von der alten Tradition völlig abweichende Auffassung des Päon epibatus gegeben. Bergk sieht in diesem Tacte eine katalektisch-päonische Dipodie, deren

Der Unterschied dieser $^5/_4$-Tacte von den παίωνες ἐπιβατοί besteht nur in der verschiedenen Art des Auftactes und in der für den Päon epibatus nicht nachweisbaren Zerfällung der Länge in 2 Kürzen (des Viertels in 2 Achtel). Man vergleiche:

″ ′ ‴ ″ ′ ″ ′ ‴ ″ ′
— — | — ⏗ — — — | — — —
′ ‴ ″ ′ ″ ′ ‴ ″ ′ ″
⏑⏑ | — — ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ | — — ⏑⏑ ⏑⏑

2. **Die übrigen πόδες μεγάλοι des päonischen Geschlechts.** Aristoxenus lehrt nach S. 559 ff.: „Die grösseren päonischen Tacte zerfallen in 2 ἄρσεις und 2 θέσεις; aus den Angaben des Aristides über den hierher gehörenden zehnzeitigen päonischen Tact, den Päon epibatus, haben wir ferner erkannt, dass die beiden ἄρσεις einander gleich, die beiden θέσεις ungleich sind. Hiernach können wir nun für **alle** fünftheiligen Tacte die rhythmische Gliederung angeben.



Wir haben S. 548 ff. gesehen, dass ein jeder fünftheilige πούς in zwei Abschnitte zerlegt wurde, welche sich in der Zahl ihrer χρόνοι πρῶτοι wie 2:3 verhielten oder mit andern Worten in zwei Abschnitte, wovon der eine das Anderthalbfache des andern war. Hierdurch zerfiel der Tact in einen zweitheiligen oder isorrhythmischen und einen dreitheiligen oder diplasischen Abschnitt. Der zweitheilige hat, wie der selbstständige zweitheilige Tact, 2 χρόνοι: 1 ἄρσις und 1 θέσις; auf den dreitheiligen Abschnitt dagegen kommen nicht, wie bei dem selbstständigen dreitheiligen Tacte, drei σημεῖα, sondern nur zwei: ein Niederschlag und ein Aufschlag, indem der Niederschlag zwei Einzeltacte begreift. Der stärkste

„Thesen" (im vulgären Gebrauche des Worts) anceps, also irrational wären — ⏘ — | — ⏘, wie Soph. Electr. 512:

πρόρριζος ἐκριφθείς
οὔ τί πω
ἔλιπεν ἐκ τοῦδ' οἴκους.

Ictus oder der Hauptictus des ganzen πούς kommt (wie beim Päon epibatus) auf die längere 2 Einzeltacte in sich begreifende θέcιc; die andere nur einen Einzeltact umfassende θέcιc hat den zweitstärksten Ictus. Ueber das weitere Ictusverhältnis ergibt sich folgendes. Die beiden zur längeren θέcιc gehörenden Einzeltacte können nicht gleich stark betont sein, so wenig wie die beiden zur θέcιc einer Tetrapodie oder zur θέcιc des Trimeters gehörenden Einzeltacte. In der Verbindung

θέc. ἄ.
– ᴗ – ᴗ – ᴗ

(von den beiden voransgehenden Einzelfüssen der Pentapodie sehen wir ab) muss der erste Einzelfuss den stärksten Ictus haben, der zweite einen schwächern als der erste, aber einen stärkern als der dritte, denn er gehört mit zur θέcιc; der dritte aber ist ἄρcιc, also:

‴ ″ ′
– ᴗ – ᴗ – ᴗ
θέc. ἄ.

Der letzte als ἄρcιc hat ferner einen schwächeren Ictus als der anlautende Einzelfuss der ganzen Pentapodie, denn dieser ist θέcιc, daher ist das Ictusverhältniss der ganzen Pentapodie folgendes:

″ ′ ‴ ″ ′ ″ ′ ‴ ″ ′
– ᴗ – ᴗ – ᴗ – ᴗ – ᴗ – ᴗ – ᴗ – ᴗ – ᴗ – ᴗ

Das sind die 4 χρόνοι der fünftheiligen zusammengesetzten Tacte. Auf zwei von diesen fünf Theilen kommt ein einziges cημεῖον, während die drei übrigen Theile je ihr besonderes cημεῖον haben. Was mochte nun die Alten zu dieser eigenthümlichen Tactirmethode bewegen? Weshalb nicht 5 Bewegungen mit der Hand, sondern nur 4: drei kürzere und eine längere?

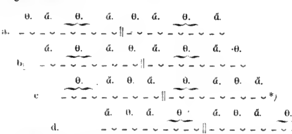
θ. ἄ. θ. ἄ.
↓ ↑ ↓ ↑

Dies liegt in der eigenthümlichen Natur der vorliegenden Tactart. Die Zahlen 2 und 3, welche die Eintheilung der zwei- und dreitheiligen Tacte bedingen, liegen dem menschlichen Gefühle viel näher als die Zahl 5, und das ist eben auch der Grund, weshalb der fünftheilige Tact schon bei den Alten viel seltener war als die übrigen, und weshalb er endlich bei den Neueren

so gut wie gar nicht vorkommt. Das ist der Grund, weshalb es noch jetzt Manche nicht begreifen wollen, dass die Alten einen fünfzeitigen Päon gehabt haben. Aber die Alten hatten diese fünftheiligen Tacte, das steht über allem Zweifel fest, und sie erreichten durch ihre Anwendung eine bestimmte ethische Wirkung, welche Aristides im 2. Buche beschreibt. Und gleichwohl kann es nicht anders sein, dass es auch den Alten schwieriger war, einen fünftheiligen Tact, als einen zwei- oder dreitheiligen einzuhalten, sowohl für die Singenden als den ἡγεμών. Es war eben nur eine Erleichterung des Tactirens, wenn der ἡγεμών die fünf Bewegungen auf vier zurückführte, und an der Stelle der Fünfzahl die Vierzahl setzte, die, um mit den Alten zu reden, weniger δυϲπερίληπτοϲ τῇ αἰϲθήϲει ist. Die 4 Bewegungen waren zwar ihrer Dauer nach nicht gleich, sondern die eine war doppelt so lang als jede der drei anderen, aber die Festhaltung dieses Unterschiedes war immer noch leichter, als die Anwendung von 5 Semeia, und vor Allem hatten die Singenden nun an dem längeren Niederschlage ein bequemes Zeichen um zu erkennen, auf welchen Theil des Tactes der Hauptictus zu legen war. Wären die fünftheiligen Tacte der alten Rhythmik auch in der modernen im Gebrauch, es würde sich ohne Zweifel auch bei uns ein der alten Praxis ähnliches Tactirverfahren geltend gemacht haben.

Wir müssen indess darauf aufmerksam machen, dass wir in Beziehung auf die Reihenfolge der χρόνοι in dem Bisherigen überall von einem ganz bestimmten Falle, dem Päon epibatus, ausgegangen sind, dessen χρόνοι wir auf die übrigen grösseren hemiolischen Tacte oder Pentapodieen übertragen haben. Aber wie für den zwei- und dreitheiligen Tact, so muss auch für den fünftheiligen oder hemiolischen eine διαφορὰ κατ' ἀντίθεϲιν statuirt werden, zufolge deren von den 4 χρόνοι des Tactes bald der eine, bald der andere den Anlaut bilden kann. Im allgemeinen gibt es für jeden so viel antithetische Formen, als er χρόνοι enthält; so gab es für den zweitheiligen isorrhythmischen oder geraden Tact 2, für den dreitheiligen diplasischen Tact 3 Formen, und so muss es für den aus 4 χρόνοι bestehenden hemiolischen Tact 4 antithetische Formen geben. Wir gehen hierbei von der Form des Päon epibatus aus: schwächere θέϲιϲ, ἄρϲιϲ, stärkere θέϲιϲ, ἄρϲιϲ; ohne die hiermit angegebene innere Reihenfolge der χρόνοι zu verändern, setzen wir einen jeden χρόνοϲ als Tactanfang. Um die Ordnung leichter zu übersehen,

wollen wir für jede antithetische Form 2 Tacte aufeinander folgen lassen.



Wir sehen, die Form *c.* ist die mit dem stärksten Ictus beginnende Form und somit die Primärform; die drei übrigen beginnen mit dem Auftact, und zwar die Form *b.* mit der ἄρσις, die Form *a.* mit der schwächeren θέσις und ἄρσις; in der Form *d.* ist vor die schwächere θέσις noch eine weitere ἄρσις getreten — also der Auftact enthält in der Form *b.* 1 Chronos, in der Form *a.* 2, in der Form *d.* 3 Chronoi.

ποὺς πεντεκαιδεκάσημος

(trochäische oder iambische Pentapodie).

1. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑   ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
2. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑   ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
3. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑   ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
4. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑   ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

ποὺς εἰκοσάσημος

(dactylische oder anapästische Pentapodie).

1. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑   ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
2. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑   ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
3. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑   ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
4. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑   ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

*) Eine Form, die mit dem zweiten Einzeltacte der stärksten θέσις beginnt, kann es nicht geben; hier würden nämlich die Bestandtheile der stärksten θέσις von einander getrennt werden, der zweite würde den Anlaut, der erste den Auslaut des Tactes bilden, die θέσις würde also in 2 χρόνοι zertheilt werden und mithin der ganze πούς nicht 4, sondern 5 χρόνοι enthalten, was nach Aristoxenus nicht möglich ist.

ποὺς πεντεκαιεικοσάσημος
(päonische Pentapodie).

1. – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –   – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
2. – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –   – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
3. – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –   – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
4. – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –   – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

§ 60.

Κῶλον, μέτρον und περίοδος.

Was bei Aristoxenus πούς σύνθετος, bei uns Modernen rhythmische Reihe heisst, das nennen die Metriker κῶλον. Die älteren alexandrinischen Grammatiker hatten die Gedichte des Pindar und Simonides in ihren ἐκδόσεις nach κῶλα abgetheilt, Dion. comp. verb. 20. 26, vgl. schol. Pind. Ol. 2, 48; sicherlich folgten sie in der Reihenabtheilung der Strophen einer älteren Tradition, und im wesentlichen, wenn auch nicht in allen Einzelheiten, werden jene „κωλομετρίαι" die genuinen Reihen, nach denen die Dichter selber ihre Compositionen ausgeführt, enthalten haben. Auch in den uns erhaltenen metrischen Scholien zu Pindar, Aristophanes und den Tragikern sind die Strophen nach κῶλα abgetheilt, doch in einer Weise, dass hier die genuine Diairesis in Reihen in den meisten Fällen in arger Weise entstellt ist. Dies ist namentlich bei Pindar der Fall.

Das Wort κῶλον als Bezeichnung der Reihe ist aber den Metrikern nicht eigenthümlich. Auch die Musiker wandten es in dieser Weise an. Von Interesse ist, dass es auch für die Reihen einer Instrumentalcomposition (ohne poetischen Text) gebraucht wurde. So finden wir bei dem Anonym. de mus. § 104 eine Instrumental-Melodie mit der rhythmischen Ueberschrift: κῶλον ἑξάσημον. Hier bedeutet das Wort genau dasselbe, was bei Aristoxenus πούς δακτυλικὸς ἑξάσημος heisst.

Wir haben gesehen, dass eine Reihe stets eine derartige Anzahl von χρόνοι πρῶτοι enthalten muss, welche einen bestimmten λόγος ποδικός ergibt; Megethe von 11, 13, 17 χρόνοι πρῶτοι können keine Reihen sein. Es brauchen aber in der Darstellung des Rhythmus durch die Lexis nicht alle χρόνοι πρῶτοι durch

Silben ausgedrückt zu werden, namentlich kommt es vor, dass am Ende der Reihe eine oder mehrere Silben fehlen, an deren Stelle alsdann gewöhnlich eine Pause eintritt. Hiernach werden akatalektische (vollständige) und katalektische (unvollständige) Reihen unterschieden. Nach dem genaueren Sprachgebrauche soll das Wort κῶλον oder *membrum* auf die vollständige Reihe beschränkt sein, die unvollständige Reihe soll den Ausdruck κόμμα, *caesum*, oder τομή führen. Heph. 64. Victor. 71. Doch wird dieser Unterschied nicht eingehalten, „*abusive etiam comma dicitur colon*", Victor. l. l. So haben wir für κῶλον eine allgemeinere und eine speciellere Bedeutung zu unterscheiden: im allgemeineren Sinne steht es für Reihe überhaupt, im specielleren Sinne für die unvollständige oder katalektische Reihe. Es kommt aber auch vor, dass die Metriker umgekehrt κόμμα oder τομή an Stelle von κῶλον für die vollständige Reihe gebrauchen, z. B. Terent. Maur. v. 309 für die anlautende tetrapodische Reihe des trochäischen Tetrametrons.

Je nachdem ein Megethos aus einer, zwei, drei, vier und mehreren Reihen besteht, nennt man es μονόκωλον, δίκωλον, τρίκωλον, τετράκωλον u. s. w. Hierbei ist κῶλον natürlich in dem von Marius Victorinus als abusiv bezeichneten allgemeineren Sinne gebraucht. Nur die περίοδοι μονόκωλοι und δίκωλοι heissen μέτρα; alle übrigen ὑπέρμετρα.

Μέτρα δίκωλα und μονόκωλα.

Die bei weitem am häufigsten κῶλα sind für die drei- und vierzeitigen Tacte die Tetrapodieen und Tripodieen, für die fünf- und sechszeitigen Tacte die Dipodieen und Tripodieen. Besteht ein μέτρον aus zwei solcher Reihen, so heisst es στίχος:

– ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑   – ⏑ – ⏑, – ⏑ –
⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –   ⏑ – ⏑ –, ⏑ – –
⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ –
– – ⏑ ⏑, – – ⏑ ⏑   – – ⏑ ⏑, – –
– ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ ⏑   – ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –   ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑   – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑   – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, – –
– ⏑ –, – ⏑ –, – ⏑ –   – ⏑ –, – ⏑ –, – –

Mit demselben Namen στίχοι werden aber auch die grösseren μέτρα μονόκωλα bezeichnet, nämlich die hexapodischen und pen-



tapodischen und die den hexapodischen im rhythmischen Megethos gleichkommenden ionischen Tripodieen:

⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ – –

Dies drückt Hephaest. de poem. p. 64 so aus: Cτίχος ἐςτὶ ποςὸν μέγεθος μέτρου ὅπερ οὔτε ἔλαττόν ἐςτι τριῶν ςυζυγιῶν οὔτε μεῖζον τεςςάρων.

Alle kleineren μέτρα μονόκωλα, also die tetrapodischen, tripodischen und die sehr seltenen dipodischen, heissen nicht ςτίχοι oder *versus*, sondern werden schlechthin als κῶλα oder κόμματα bezeichnet*):

– ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑ ⏑ – –

Solche Reihen kommen nur selten als selbstständige μέτρα vor, gewöhnlich einem ςτίχος als ἐπῳδικόν nachfolgend:

ςτίχος: Ἐρέω τιν' ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρυκίδη
κόμμα: ἀχνυμένη ςκυτάλη.

Wo aber solche kleine μέτρα μονόκωλα ohne durch andere unterbrochen zu sein auf einander folgen, da sagte man nicht (wie es nach dieser Terminologie eigentlich nothwendig gewesen wäre), dass diese Composition κατὰ κόμμα oder κατὰ κῶλα, sondern dass sie κατὰ ςτίχον geschrieben sei, z. B.

κατὰ ςτίχ. Ἄγετ' ὦ Cπάρτας εὐάνδροι
κοῦροι πατέρων πολιητᾶν
λαιᾷ μὲν ἴτυν προβάλεςθε κτλ.
κατὰ ςτίχ. Ὁ μὲν θέλων μάχεςθαι,
πάρεςτι γάρ, μαχέςθω κτλ.

Vgl. Heph. p. 65: καίπερ κατὰ κόμμα γεγραμμένα κατὰ ςτίχον γεγράφθαι φαμέν.

---

*) Mit Hephästion stimmt Marius Victorinus, nur legt der letztere einen Ton darauf, dass der Vers gewöhnlich aus 2 Kola besteht. p. 71: *Quidam adiungunt stichum i. e. versum sub huiusmodi differentia, ut sit versus qui excedit dimetrum, colon autem et comma intra dimetrum unde et hemistichium dicitur.* Ibid.: *Omnis autem versus* κατὰ τὸ πλεῖςτον *in duo cola dividitur.* p. 111: *Traditum est enim colon intra decem et octo tempora esse debere, metrum autem ex duobus colis subsistere.*

Ὑπέρμετρα.

Trotzdem dass Hephästions Angabe über die das Metron schliessende τελεία λέξις und συλλαβὴ ἀδιάφορος den Begriff des μέτρον auf kein bestimmtes Megethos beschränkt, lässt er in seinem Encheiridion doch nur diejenigen μέτρα, welche nach dem zuvor Angegebenen als στίχοι oder κῶλα (κόμματα) zu benennen sind, als μέτρα gelten. Grössere μέτρα nennt er ὑπέρμετρα. Als Grenze gibt er an das μέγεθος τριακοντάσημον, das 30-zeitige μέτρον; was diese Grenze überschreitet, ist ein ὑπέρμετρον. So sagt er p. 42, dass Einige (Alkman) auch ein ἑξάμετρον παιωνικόν gebildet hätten, „δύναται δὲ καὶ μέχρι τοῦ ἑξαμέτρου προκόπτειν τὸ μέτρον (παιωνικὸν) διὰ τὸ τριακοντάσημον μὴ ὑπερβάλλειν. Mar. Vict. 112: *intra triginta tempora versus habeatur.* Diese Grenzbestimmung ist dem anapästischen τετράμετρον, dessen Silben von den Metrikern nur ein- oder zweizeitig gemessen werden und welches nach dieser Messung 30-zeitig ist, entnommen. Das πεντάμετρον τροχαϊκὸν

ἔρχεται πολὺς μὲν Αἰγεῖον διατμήξας ἀπ' οἰνηρῆς Χίου

— ◡ — ◡, — ◡ — —, — ◡ — —, — ◡ — —, — ◡ —

hat nach dieser zwar gegen das wahre rhythmische Megethos verstossenden, aber von den Metrikern allgemein angewandten Methode der Silbenmessung 32 χρόνοι und ist daher, wie Hephäst. p. 20 will, ein ὑπέρμετρον. Das schol. Heph. p. 199 sagt vom 30-zeitigen Megethos: ἕως τούτου δὲ προβαίνει ἡ ποσότης τῶν ἐν τοῖς στίχοις χρόνων κατὰ Ἡφαιστίωνα, es setzt aber hinzu, dass ein anderer Metriker als Grenze das 32-zeitige Megethos aufgestellt habe, ἐπεὶ καθ' ἕτερον ἕως λβ'. Dieser zweiten (um 2 χρόνοι πρῶτοι differirenden) Grenzbestimmung gedenkt auch die Metrik des Aristides p. 50: τὰ δὲ κατὰ διποδίαν ἢ συζυγίαν καὶ προχωρεῖ ἕως λ' χρόνων ἢ ὀλίγῳ πλειόνων. Ebenso Mar. Vict. p. 111: *Quidam inductis tetrametris . . . ausi sunt contra praescriptum triginta temporum duo adiicere.* Diejenigen, welche diese zweite Grenzbestimmung angeben, nehmen Rücksicht auf das 32-zeitige τετράμετρον δακτυλικόν (Στησιχόρειον), welches von Hephästion übergangen wird:

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

Die über den anapästischen oder dactylischen Tetrameter, d. i. die über die grössten dikolischen Metra oder στίχοι hinausgehenden μεγέθη, sind also nach Hephästion keine „μέτρα", son-

dern ὑπέρμετρα. Vgl. auch schol. Heph. p. 157. Andere Metriker gebrauchen für diese grösseren μεγέθη den Terminus περίοδοι. Schol. Heph. p. 147: οὐκ ἐνδέχεται στίχον (μείζονα ἢ) τριακοντάσημον εἶναι, ἀλλ' εἰ εὑρεθείη, περίοδος καλεῖται. Mar. Vict. p. 72: περίοδος *dicitur omnis hexametri versus modum excedens, unde ea quae modum et mensuram habent,* μέτρα *dicta sunt*, d. h. dasjenige „μέτρον", welches die grösste Zahl von βάσεις enthält, ist das dactylische (auch das päonische) ἑξάμετρον; was eine grössere Zahl von βάσεις hat, also das ἑπτάμετρον, ὀκτάμετρον u. s. w., ist eine περίοδος. Aber auch das ἑξάμετρον, wenn es nach dipodischen βάσεις gemessen wird, ist nach Vict. eine περίοδος. So sagt er p. 103 von dem *anapaesticum „apud Accium"*:

inclyte, parva | praedite patria, || nomine celebri, | claroque potens || pectore Achiris | classibus auctor ||

quae periodus circa sex versatur dipodias. Diese 6 *dipodiae anapaesticae* bilden eine περίοδος τρίκωλος; das „μέτρον" kann nicht grösser als ein δίκωλον sein, vgl. p. 111; *traditum est enim . . . metrum ex duobus colis subsistere nec provehi longius oportere.* Man schreibt solche Perioden gewöhnlich nicht in der Weise, wie wir es bei der vorliegenden anapästischen gethan haben, sondern so, dass jedes κῶλον eine Zeile für sich einnimmt.

Nach Marius Victor. p. 71 würde die längste Bildung dieser Art eine περίοδος πεντάκωλος sein, denn er sagt: *maximum vero usque ad periodum decametrum porrigetur.* Aber diese Angabe ist unrichtig, wenn sie sich auf die Compositionen griechischer Dichter beziehen soll, denn hier kommen noch ungleich längere Perioden vor. Marius Victorinus hat dabei die römischen Lyriker im Auge, und für diese ist das, was er sagt, völlig in der Ordnung. Denn bei diesen kommt keine längere Periode vor als das *decametrum ionicum* des Horat. Carm. 3, 12:

Miserarum est | neque amori || dare ludum | neque dulci || mala vino | lavere aut ex|animari || metuentis | patruae ver|bera linguae.

Auch die längsten der von Catull gebildeten glyconeischen Perioden sind nach antiker Messung δεκάμετροι.

Die περίοδος τρίκωλος, τετράκωλος, πεντάκωλος u. s. w. ist niemals στίχος oder Vers genannt worden. Nur missbräuchlich hat einmal ein Dichter selber in der Licenz des poetischen Ausdrucks eine solche Bildung στίχος genannt. Mar. Vict. p. 111

berichtet nämlich: *Boiscum Cyzicenum supergressum hexametri legem* (also ein ὑπέρμετρον oder eine περίοδος bildend) *iambicum metrum in octametrum extendisse sub huiusmodi epigrammate:*

Βοΐσκος ὅδ' ἀπὸ Κυζικοῦ | παντὸς γραφεὺς ποιήματος | τὸν ὀκτάπουν εὑρὼν στίχον | Φοίβῳ τίθησι δῶρον ||.

Schon der Ausdruck ὀκτάπουν für ὀκτάμετρον zeigt, dass sich Boiskos hier nicht in der strengen metrischen Terminologie bewegt. Uebrigens überhebt er sich in seinem Selbstlobe, wenn er sich den Erfinder dieser metrischen Bildung nennt; denn bei den alten Komikern kommen genug dergleichen ἰαμβικὰ ὀκτάμετρα vor.

Es wird sich nun aber alsbald zeigen, dass περίοδος nicht der specifische Name für diese aus mehr als 2 κῶλα bestehenden Bildungen ist, denn auch μέτρα δίκωλα und μονόκωλα werden περίοδοι genannt. Wollen wir einen gemeinsamen Namen dafür, so müssen wir das hephästioneische ὑπέρμετρον festhalten. Ein metrisches Megethos, welches über das anapästische, iambische, trochäische, dactylische τετράμετρον hinausgeht, ist ein ὑπέρμετρον ἀναπαιστικόν, ἰαμβικόν, τροχαϊκόν, δακτυλικόν u. s. w. Ein anderer vielleicht älterer Name dafür ist μακρόν. Mit diesem Ausdrucke wird nämlich das auf die ἀναπαιστικὰ τετράμετρα der komischen Parabase folgende ἀναπαιστικὸν ὑπέρμετρον bezeichnet, aber schwerlich ist anzunehmen, dass er blos auf das anapästische Hypermetron der Parabase beschränkt war. Auf das ὑπέρμετρον bezieht sich auch der Ausdruck συνάφεια. Terent. Maur. 1512: *metron autem (ionicum) non versibus numero aut pedum coartant, sed continuo carmine quia pedes gemelli*) urgent brevibus tot numero iugando longas, idcirco vocari voluerunt* συνάφειαν. Er denkt hier zunächst an die Ionici in Horat. Carm. 3, 12**), aber auch bei den Griechen zerfällt die ionische Strophe nur selten in στίχοι, gewöhnlich bildet sie eine einzige lange περίοδος. Dann setzt er hinzu: *Anapaestica fiunt itidem per* συνάφειαν. Dies sind die περίοδοι ἀναπαιστικαὶ τρίκωλοι, πεντάκωλοι u. s. w. Auch in einer späteren Stelle

---

*) Er vertritt die Ansicht, dass der *ionicus* eine *dipodia* aus dem *dibrachys* und *spondeus* sei.

**) Schol. Cruq. ad Horat. Carm. 3, 12, 1: *Synapheia vocatur, quia non pedum, sed sensus fine concluditur.*

v. 2070 ff. spricht Terentianus von der *synaphia* der *ionica a minore**).

Der Ausdruck ὑπέρμετρον eignet sich von allen am besten zur Bezeichnung der längeren metrischen Bildungen. Das δίμετρον ἰαμβικόν ist eine als selbstständiges μέτρον fungirende iambische Tetrapodie, nach der strengen Terminologie der Alten kein cτίχοc, sondern ein κῶλον oder κόμμα, — das τρίμετρον ἰαμβικόν ist ein cτίχοc μονόκωλοc, eine als μέτρον fungirende hexapodische Reihe, — das τετράμετρον ἰαμβικόν ist ein iambischer cτίχοc δίκωλοc, aus 2 tetrapodischen Reihen bestehend (wir dürfen nicht sagen aus 2 δίμετρα, denn δίμετρον heisst die iambische Tetrapodie nur dann, wenn sie ein selbstständiges μέτρον ist), — das ὑπέρμετρον ἰαμβικόν ist jede das τετράμετρον ἰαμβικόν überschreitende iambische Periode. Durch ὑπέρμετρον wird allerdings nicht die Anzahl der darin enthaltenen κῶλα und βάϲειϲ bezeichnet, aber das ist auch für die Praxis in den meisten Fällen gleichgültig, denn die meisten hypermetrischen Bildungen, wie sie von den Komikern und Tragikern angewandt werden, haben eben die Eigenthümlichkeit, dass sie in Beziehung auf das Megethos ἀπεριόριϲτοι sind. Hephästion p. 71 bezeichnet die bei den Tragikern so häufigen Partieen aus längeren anapästischen Perioden (aus ἀναπαιϲτικὰ ὑπέρμετρα) mit dem Ausdrucke: ϲυϲτήματα ἐξ ὁμοίων κατὰ περιοριϲμοὺϲ ἀνίϲουϲ, eben weil die μεγέθη der auf einander folgenden ὑπέρμετρα ungleich sind: man lässt anapästische Perioden von 7, 5, 3, 4 κῶλα und dazwischen auch bisweilen ein ἀναπαιϲτικὸν τετράμετρον auf einander folgen. Das bei den Komikern auf die anapästischen, iambischen, trochäischen Tetrameter als Abschluss der ganzen Partie folgende, im gleichen Rhythmus gehaltene ὑπέρμετρον (es ist immer nur ein einziges, meist sehr lang ausgedehntes ὑπέρμετρον) nennt Hephästion ein „ϲύϲτημα ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριϲτον", weil es der Komiker *ad libitum* in die Länge ausdehnt.

Die eben genannten Benennungen bei Hephästion scheinen der Grund zu sein, dass G. Hermann für die längeren Perioden oder die ὑπέρμετρα den Namen System angewandt hat. Die übrigen sind ihm hierin nachgefolgt. Aber diese Bedeutung des Wortes System ist keineswegs die antike. Bei den Alten hat

*) Den Ausdruck ϲτάϲιμα, welchen Mar. Victor. p. 103 zweimal als synonym mit περίοδοϲ ὑπέρμετροϲ gebraucht („*periodi sive stasima*"), soll wohl das „continuirlich Verweilende" („ohne Unterbrechung sich lang Hinziehende") bezeichnen.

ϲύϲτημα eine völlig allgemeine Bedeutung. Jede Strophe heisst System, sie mag aus gleichen oder ungleichen μέτρα gebildet sein, sie mag antistrophisch wiederholt werden oder nicht, — es wird mit diesem Namen eine jede Partie benannt, die nicht κατὰ ϲτίχον componirt ist, d. h. in der nicht derselbe ϲτίχοϲ wie im Epos ohne ein weiteres Princip der Gliederung wiederholt ist. Natürlich müssen die Metriker auch die in ὑπέρμετρα gehaltenen Partieen der Tragödie und Komödie, die ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριϲτα und die ἐξ ὁμοίων κατὰ περιοριϲμοὺϲ ἀνίϲουϲ, als ϲυϲτήματα bezeichnen, weil sie nicht κατὰ ϲτίχον componirt sind. Die antike Bedeutung von System der Hermannschen gegenüber sucht Lachmann wieder einzuführen, wenn er seine Schrift über die tragischen Cantica: *„de choricis systematis tragicorum"* betitelt. Es kann gar keine Frage sein, dass, wenn wir in unserer metrischen Kunstsprache nicht ganz willkürlich verfahren und nicht die guten Termini technici der Alten verschmähen wollen, an deren Stelle wir unmöglich bessere setzen können, auch zu der antiken Bedeutung von System und Hypermetron zurückkehren müssen.

Der Ursprung der Wörter ϲτίχοϲ und ὑπέρμετρον ist allgemein verständlich. Man nannte ϲτίχοϲ, was in eine Zeile geschrieben werden konnte, ὑπέρμετρον, was darüber hinaus ging. Dies deutet darauf hin, dass die alten Dichter erst da eine „ἀπόθεϲιϲ" machten, wo ein μέτρον oder eine Periode zu Ende war. Sie werden daher auch die längeren Perioden der Cantica und die langen anapästischen, iambischen, trochäischen ὑπέρμετρα, welche Hephästion ϲυϲτήματα ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριϲτα nennt, nicht so geschrieben haben, wie es in den uns überkommenen Handschriften der Fall ist, dass nämlich jedes κῶλον eine Reihe für sich bildet: man schrieb so viel κῶλα der Periode in eine Zeile, als der Raum gestattete, und was darüber hinausging, kam in die folgende — es war das eben ein ὑπέρμετρον. Hiermit ist nun noch nicht gesagt, weshalb man zwar πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐκφράϲω τόδε einen ϲτίχοϲ, aber das folgende kürzere μέτρον der Strophe: τίϲ ϲὰϲ παρήειρε φρέναϲ nicht mit demselben Ausdruck ϲτίχοϲ bezeichnete, sondern κῶλον nannte. Dies muss ebenfalls in der Art, die μέτρα in Zeilen zu schreiben, seinen Grund haben. Es bleibt da schwerlich eine andere Annahme übrig, als dass man das kürzere μέτρον weiter nach rechts eingerückt hat (es nimmt nicht den ganzen ϲτίχοϲ, d. i. die ganze Zeile ein, vorn ist eine Lücke geblieben). Damit hängt auch

wohl zusammen, dass man gerade diese kleinen μέτρα als ἐπῳδοί sc. cτίχοι bezeichnete. Waren aber die sämmtlichen auf einanderfolgenden μέτρα derartige kleine κῶλα (von demselben Schema), so nannte man sie sämmtlich cτίχοι, — es war dann kein Grund, das eine κῶλον dem anderen durch Einrücken nach rechts zu subordiniren.

Περίοδος in der allgemeinen Bedeutung.

Wir sehen hieraus, dass der jetzt übliche Gebrauch des Wortes Vers oder cτίχος gegen die antiken Metriker verstösst. Doch herrscht ja gegenwärtig in dem Gebrauche des Wortes nicht einmal Uebereinstimmung. G. Hermann nennt folgende μεγέθη „2 *versus*":

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὀδώ-
cαντα, τὸν πάθει μάθος.

Diese Reihen sind nicht einmal 2 selbstständige μέτρα, denn die erste geht nicht auf eine τελεία λέξις aus, sondern es sind zwei ein einziges μέτρον bildende tetrapodische κῶλα, nicht ganze, sondern halbe cτίχοι. Erst die Verbindung derselben

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὀδώcαντα, τὸν πάθει μάθος

ist nach der Theorie der Alten ein μέτρον und zwar ein solches μέτρον, welches den speciellen Namen cτίχος führt. Die folgende Reihe jener äschyleischen Strophe

θέντα κυρίως ἔχειν

ist ein selbstständiges μέτρον, aber sie ist kein cτίχος zu nennen, sondern ist nur ein κόμμα (oder „*abusive*" κῶλο*ν*). Bei G. Hermann sind die angeblichen „Verse" der *cantica* nichts anderes als κῶλα im Sinne der Alten (wie nach Dionys. de comp. verb. 20. 21 Pindar und Simonides in κῶλα eingetheilt waren).

Es ist ein grosses Verdienst von Böckh, dass er den antiken Begriff des „Metrons" aus der Tradition der alten Metriker hervorgezogen hat. Böckh theilt nach „μέτρα" ab. Jedoch sind manche dieser „μέτρα oder Verse", wie Böckh sagt, nach hephästioneischer Terminologie ὑπέρμετρα, z. B.

κεῖνος ἀνήρ, ἐπικύρcαις, ἀφθόνων ἀcτῶν ἐν ἱμερταῖc ἀοιδαῖc.
εἶπεν ἐν Θήβαιcι τοιοῦτόν τι ἔπος· Ποθέω cτρατιᾶc ὀφθαλ-
μὸν ἐμᾶc.

Nach der Terminologie der Alten dürfen wir diese ὑπέρμετρα nicht μέτρα, aber auch nicht cτίχοι oder Verse nennen, denn der cτίχος ist ein μέτρον „οὔτε ἔλαττον τριῶν cυζυγιῶν οὔτε μεῖζον τεccάρων". Aus diesem Grunde dürfen wir auch μέτρα wie folgende:

εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν
ἔλδεαι, φίλον ἦτορ

nicht στίχοι oder *versus* nennen; es sind μέτρα, aber keine στίχοι, sondern κόμματα oder („*abusive*") κῶλα. Wollen wir einen gemeinsamen Namen für alle diese verschiedenen μεγέθη, so kann das nur der von den Späteren auf das „ὑπέρμετρον" beschränkte Ausdruck περίοδος sein. Nach den ausdrücklichen Zeugnissen der alten Pindarscholien (nicht der neueren metrischen Scholien zu Pindar) wird nämlich auch für μέτρον der Terminus περίοδος gebraucht. Zu Ol. 11 (10), 21

πελώριον ὁρμάσαι κλέος ἀνὴρ | θεοῦ σὺν παλάμᾳ

⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ –

lesen wir das schol.: τὰ δύο (sc. κῶλα) μία ἐστὶ περίοδος ιζ' συλλαβῶν. Ferner zu Ol. 9, 89

οἷον δ' ἐν Μαραθῶνι | συλαθεὶς ἀγενείων

– – – ⏑ ⏑ – ⏑ | – – – ⏑ ⏑ – –

das schol.: τὰ δύο μία ἐστὶ περίοδος. Dieselbe Bemerkung wird in derselben Ode zu v. 84 wiederholt. Dies sind äusserst wichtige Reste älterer metrischer Doctrin, und mit Recht macht Böckh in der Vorrede zu den scholl. p. XXXII geltend, dass man diesem Berichte zufolge in der früheren Zeit die μεγέθη nicht wie späterhin blos nach κῶλα, sondern auch nach den grösseren Abschnitten, deren Theile die κῶλα waren, eintheilte. Vgl. Verrius Flaccus bei *Festus s. h. v. Perihodos dicitur et in carmine lyrico pars quaedam et in soluta oratione verbis circumscripta sententia.* Nach der metrischen Terminologie der älteren alexandrinischen Grammatiker bezeichnet also περίοδος auch dasjenige, was die Späteren μέτρον nennen, und ist noch nicht auf das ὑπέρμετρον beschränkt.

Gerade die ältesten Termini technici der Metriker, wie πούς, γένος, κῶλον u. s. w., finden wir auch in der Kunstsprache der Rhythmiker wieder. Auch das Wort περίοδος sollte dort zu erwarten sein. Können wir dasselbe auch nicht aus den erhaltenen Fragmenten des Aristoxenus nachweisen, so ist es dennoch älter als Aristoxenus. Denn von dem um eine Generation älteren Thrasymachus aus Chalcedon wird Suid. s. h. v. überliefert: πρῶτος περίοδον καὶ κῶλον κατέδειξε καὶ τὸν νῦν ῥητορικῆς τρόπον εἰσηγήσατο. Thrasymachus also hat die Termini περίοδος, κῶλον, κόμμα u. s. w. in die Kunstsprache der rhetorischen

Theorie eingeführt, — aber gewiss nicht etwa erfunden, sondern aus der Terminologie der musischen Kunst auf die Rhetorik übertragen *). Bei den Rhetoren besteht eine Eintheilung der περίοδοι in περίοδοι ἀσύνθετοι oder ἁπλαῖ und περίοδοι σύνθετοι. Die περίοδος ἀσύνθετος ist eine μονόκωλος, die περίοδος σύνθετος eine aus mehreren κῶλα bestehende δίκωλος, τρίκωλος, τετράκωλος. Dass auch diese Nomenclatur aus der alten rhythmisch-metrischen Kunstsprache in die Rhetorik übergegangen ist und sich ursprünglich auf die rhythmischen und metrischen περίοδοι bezog, dies geht auch aus der in der Metrik des Aristides noch erhaltenen Eintheilung in μέτρα ἁπλᾶ (d. i. μονόκωλα) und σύνθετα (d. i. δίκωλα), hervor. Wir können hiernach sagen:

das entweder als κῶλον oder als στίχος geltende μέτρον μονόκωλον (ἁπλοῦν Aristid.) hiess früher auch περίοδος ἀσύνθετος μονόκωλος;

das stets als στίχος geltende μέτρον δίκωλον (σύνθετον Aristid.) hiess περίοδος σύνθετος δίκωλος und wird auch noch in den alten Pindar-Scholien so genannt;

das ὑπέρμετρον hiess nach der Zahl der in ihm enthaltenen Kola περίοδος σύνθετος τρίκωλος, τετράκωλος u. s. w. und führt auch noch bei späteren Metriken (schol. Hephaest., Mar. Victor.) den Namen περίοδος. — Die gesammte Terminologie lässt sich in folgende Tabelle vereinen:

Περίοδος
Μέτρον — Ὑπέρμετρον
μονόκωλον — δίκωλον — τρίκωλ. — τετράκωλ. κτλ.
kleiner als 18-zeitig — 18-zeitig und grösser
κῶλον, κόμμα — στίχος
Περίοδος ἀσύνθετος — Περίοδος σύνθετος

Schliesslich sind hier noch 2 andere Bedeutungen des Wortes περίοδος bei den Metrikern anzuführen:

*) Dies muss auch von dem Ausdruck ἀπόθεσις gelten, womit sowohl der Abschluss der rhetorischen, wie der metrischen Periode (des μέτρον oder ὑπέρμετρον) bezeichnet wird.

1) περίοδος als irgend eine in sich abgeschlossene Gruppe stichisch gebrauchter Verse, z. B. iambischer Trimeter (sehr häufig in den metrischen scholl. zu Euripides), oder als eine systematische Gruppe, z. B. das ἐπίρρημα oder die ᾠδή in der Parabase (Hephaest. p. 117);

2) als ein die Dipodie überschreitendes μέγεθος. Mar. Vict. 71 *Periodus . . . compositio pedum trium vel quatuor vel complurium similium atque absimilium ad id rediens unde exordium sumpsit.* Also nur die Monopodie und die Dipodie oder Syzygie im Sinne der Metriker wird hier unter den Begriff der Periode nicht eingeschlossen. Dabei ist aber wohl zu bedenken, dass der einzelne Ionicus und der einzelne Päon als Syzygie oder Dipodie gilt, zwei Ionici und zwei Päone gehören nach der Terminologie der Metriker schon unter die Kategorie der *quatuor pedes*, können also unter den Begriff der Periode fallen. Dasselbe lesen wir nun in der aus der Quelle B stammenden Partie der aristideischen Rhythmik: cυζυγία μὲν οὖν ἐcτι δύο ποδῶν ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων cύνθεcιc (– ⏑ ⏑ ⏑ –, ⏑ – – – ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ – – –, – – – ⏑ ⏑), περίοδοc δὲ πλειόνων. Nach dem Wortlaut dieser Stelle müssen wir zu πλειόνων ergänzen: ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων, so dass die περίοδος nicht der Ausdruck für ein aus gleichen πόδεc bestehendes κῶλον oder κόμμα wäre, z. B. nicht für – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –, – ⏑ – ⏑ – ⏑ –, und hiermit übereinstimmend gebraucht Aristides denselben auch im weiteren Fortgange seiner Darstellung nur nicht für κῶλα καθαρά oder μονοειδῆ, sondern nur für κῶλα μικτά, z. B.

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑   – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –   – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –

Aber diese Beschränkung auf ἀνόμοιοι πόδες passt nicht zu der Definition des Victorinus, der ausdrücklich sagt: *complurium similium atque absimilium compositio,* wonach man für das griechische Original, auf welches die Darstellung des Victorinus in letzter Instanz zurückgeht, den Ausdruck πλειόνων ὁμοίων ἢ ἀνομοίων voraussetzen muss. Mit Aristides stimmt Hephästion. Im Abschnitte περὶ ποιήματοc stellt er die Ausdrücke πούς, cυζυγία, περίοδοc zusammen und zwar als die Maasseinheit eines als cύcτημα ἐξ ὁμοίων fungirenden ὑπέρμετρον p. 123 (=p. 115). Nach dem schol. dazu wird z. B. ein aus προcοδιακά bestehendes Hypermetron (wie das S. angeführte

τὸν Ἑλλάδοc ἀγαθέαc | cτραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου u. s. w.) nach περίοδοι gemessen, ein jedes προcοδιακόν ist hier eine



περίοδος. Auch nach der obigen Stelle des Aristides kam dem προςοδιακόν die Bezeichnung περίοδος zu.

§ 61.

Gliederung der περίοδος nach βάσεις.

Mit der rhythmischen Tradition stimmt überein, was von den Metrikern über die bald monopodische, bald dipodische Messung der Metra gelehrt wird. Die allgemeinste Regel darüber ist folgende: nach Monopodieen oder Einzeltacten werden die dactylischen, päonischen und die beiden ionischen Metra gemessen, nach Dipodieen oder Doppeltacten die anapästischen, trochäischen und iambischen. So wenigstens müssen wir die Regel ausdrücken. Die Metriker freilich, welche, wie früher gezeigt, den Ionicus und Päon als einen aus zwei ἁπλοῖ bestehenden πούς σύνθετος, als eine διποδία oder συζυγία auffassen, sprechen sie unter dieser Voraussetzung folgendermassen aus: *per monopodiam sola dactylica, per dipodiam vero caetera scandi moris est.* Mar. Vict. 70.

Aber in dieser Allgemeinheit ausgesprochen ist die Regel nicht richtig. Die Metriker selber lassen es an berichtigenden Ergänzungen nicht fehlen. Von den dactylischen Metren sagen sie, dass die den Umfang des Hexameters überschreitenden nicht nach Monopodieen, sondern nach Dipodieen gemessen würden, schol Heph. p. 174 ἐὰν ὑπερβῇ τὸ δακτυλικὸν τὸ ἑξάμετρον, κἀκεῖνο βαίνεται κατὰ διποδίαν. Aristid. Metr. p. 33 Meib. βαίνουσι δέ τινες αὐτὸ καὶ κατὰ συζυγίαν ποιοῦντες τετράμετρα καταληκτικά. Ferner kommt es auch vor, dass anapästische Metra umgekehrt nicht nach Dipodieen, sondern nach Monopodieen gemessen werden; Mar. Vict. 101: *percutitur vero anapaesticus praecipue per dipodiam, interdum et per singulos pedes.* Von demselben μέτρον ἀναπαιστικόν sagt Aristid. metr. p. 38: ὅτε μέν ἐστιν ἁπλοῦν (d. h. bis zum 24-zeitigen μέγεθος) καθ' ἕνα πόδα γίνεται· ὅτε δὲ σύνθετον (d. h. das 24-zeitige μέγεθος überschreitend) . . . κατὰ συζυγίαν ἢ διποδίαν*). Hiernach wer-

*) Nach dem von Aristides in der Metrik festgehaltenen Unterschiede ist κατὰ συζυγίαν die sechs- oder fünfsilbige anapästische Dipodie

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – oder – – ⏑ ⏑ – oder ⏑ ⏑ – – –

κατὰ διποδίαν die viersilbige (contrahirte) anapästische Dipodie

– – ´ – –




den also Dactylen und Anapästen bald monopodisch, bald dipodisch, die Trochäen und Iamben dipodisch, die Päonen und Ionici monopodisch gemessen.

Βαίνεσθαι *scandi*. Der bei den griechischen Metrikern (schol. Heph., Aristid., Byzantinern) für die monopodische oder dipodische Messung vorkommende Ausdruck ist: βαίνεται τὸ μέτρον oder βαίνομεν τὸ μέτρον κατὰ μονοποδίαν, κατὰ διποδίαν; sehr selten wird μετρεῖται gesagt. Dieses Wort βαίνεσθαι hat seinem Ursprunge nach eine lediglich rhythmische Bedeutung, wenn es gleich in den uns erhaltenen rhythmischen Fragmenten des Aristoxenus nicht nachzuweisen ist. Dies weiss auch das metrische Scholion zu schol. Aesch. Sept. 128: κυρίως δὲ εἶπον βαίνῃ, ῥυθμοὶ γάρ εἰσι, βαίνονται δὲ οἱ ῥυθμοί, διαιρεῖται δὲ τὰ μέτρα, οὐχὶ βαίνεται. Es kann keine Frage sein, dass mit βαίνεται τὸ μέτρον ursprünglich das Tacttreten, das Tactiren oder die σημασία durch den Fuss bezeichnet ist. — Die lateinischen Metriker übersetzen βαίνεται κτλ. durch *scanditur per monopodiam, per dipodiam;* statt *dipodia* sagen sie in dieser Verbindung auch *coniugatio, combinatio,* oder bedienen sich auch für „*per monopodiam, per dipodiam*" des Ausdrucks *singulis pedibus* oder schlechthin *pedibus,* und *binis, coniugatis pedibus.*

Percuti, feriri. Die lateinischen Metriker haben aber neben *scandi* (βαίνεσθαι) auch noch den Terminus technicus *percuti* oder *feriri,* in welchem die Beziehung auf das Tactschlagen noch deutlicher ausgedrückt ist. Das griechische Original dafür ist vermuthlich das Wort κατακρούειν, schol. Aeschin. c. Tim. p. 126: οἱ αὐληταὶ ... ὅταν αὐλῶσι, κατακρούουσιν ἅμα τῷ ποδὶ ... τὸν ῥυθμὸν τὸν αὐτὸν συναποδιδόντες. — Sowohl zu *scandi* wie zu *percuti, feriri* wird die Anzahl der zu tactirenden Monopodieen oder Dipodieen mit einem Zahlworte hinzugesetzt. Vom dactylischen Hexameter heisst es: *scanditur sexies* Diom. 461; vom iambischen Tetrameter: *per combinationem quater feritur* Diom. 480, *feritur dipodiis quatuor* Vict. 170; vom iambischen Trimeter: *feritur combinatis pedibus ter* Diom. 479; *iugatis per dipodiam binis pedibus ter feritur* Vict. 167.

Βάσις. Von βαίνεσθαι ist der Terminus technicus βάσις abgeleitet. Es wird derselbe gebraucht 1) als *nomen abstractum* = „Tactiren, Tacttreten", Poll. 2, 199 βάσις παρὰ τοῖς μουσικοῖς λέγεται τὸ τιθέναι τὸν πόδα ἐν ῥυθμῷ. Oder ist dies die

βάcιc = θέcιc im Sinne des Aristoxenus? Βαίνεcθαι in der Bedeutung von: Eintheilung des Metrons in Tacte Aristid. metr. p. 57: μέca δὲ καλεῖται μέτρα ὅτι δύο ποδῶν ἀντιθέτων εἰc μεταξὺ πίπτων, οἰκειότητα πρὸc ἀμφοτέρουc ἔχον, δυcδιάκριτον ποιεῖ τὴν βάcιν. 2) als *nomen concretum* = μονοποδία ἢ διποδία καθ' ἣν βαίνεται τὸ μέτρον oder ὁ ῥυθμόc, also die rhythmische Zeitgrösse, nach welcher das Metrum tactirt oder gemessen wird. Es ist vielleicht nur Zufall, dass Hephästions Encheiridion das Wort βάcιc nicht bei Gelegenheit der μέτρα καθαρά, sondern nur der μέτρα μικτὰ gebraucht, welche von den Metrikern nach viersilbigen πόδεc (– ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, – ⏑ – ⏑, ⏑ ⏑ – ⏓, ⏓ – ⏑ ⏑, gemessen werden. Für diese πόδεc der μέτρα μικτά bedient sich Hephästion abwechselnd und gleichbedeutend der Termini διποδία, cυζυγία und βάcιc mit dem Zusatze ἰωνική, ἰαμβική, τροχαϊκή u. s. w., oder auch wohl der substantivirten Adjectivform ἡ ἰαμβική (⏑ – ⏑ –), ἡ τροχαϊκή (– ⏑ – ⏑) u. s. w. mit Weglassung von βάcιc oder διποδία. Spätere Metriker beschränken das Wort βάcιc auf die Dipodie. Mar. Vict. 61. Bakchius 21. Doch ist das weder der allgemeine Sprachgebrauch der Metriker, noch kann es der ursprüngliche sein, denn bei den Aelteren wird βάcιc nicht blos von der Dipodie, sondern auch von der Monopodie gebraucht. So bezeichnet Heliodor (schol. Heph. p. 197) die Monopodieen des Metrons

οὐδὲ τῶν κνωδάλων οὐδὲ τῶν . . . .

als βάcειc παιωνικαί, und im schol. Heph. 161 werden die Monopodieen des dactylischen Hexameters die βάcειc desselben genannt: τὰ γὰρ εὔρυθμα τῶν ἐπῶν οὐ cυναπαρτιζομέναc ἔχει τὰc βάcειc τοῖc μέρεcι τοῦ λόγου ὡc τὸ „Ὕβριοc εἵνεκα τῆcδε“ . . . λέγεται δὲ τὸ ἡρωικὸν ἑξάμετρον ἀπὸ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν βάcεων. Der metrische Terminus βάcιc als die generelle Bezeichnung der μονοποδία und διποδία, nach welchen die μέτρα gemessen werden, ist nothwendig wieder hervorzuziehen. Wir können hier gleich, an die zuletzt angeführte Stelle uns anhaltend, den Satz aussprechen:

> Das μέτρον wird je nach der Zahl der in ihm enthaltenen monopodischen oder dipodischen Basen als δίμετρον, τρίμετρον, τετράμετρον, ἑξάμετρον bezeichnet.

Percussio. Wie von βαίνεcθαι das Wort βάcιc, so ist von

dem mit βαίνεσθαι gleichbedeutenden *percuti* das Wort *percussio* gebildet. Es bezeichnet 1) als *nomen abstractum* das „Tactiren, Tactschlagen“ Cic. de orat. 3 § 184. 2) als *nomen concretum* die einzelne Monopodie oder Dipodie, nach welcher tactirt wird, oder den einzelnen Tactschlag, der auf eine solche Monopodie oder Dipodie kommt. Wie die Griechen sagen: λέγεται ἑξάμετρον ἀπὸ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν βάσεων, so heisst es bei Mar. Vict. 170: *feritur dipodiis trimeter tribus, quem a numero pedum ut diximus nostri senarium, a numero vero percussionum trimetrum Graeci dixerunt.* Vict. 107: *tribus percussionibus per dipodias caeditur.* Quintil. Inst. 9, 4, 51: *maior tamen illic licentia est ubi tempora* (kann sowohl χρόνοι πρῶτοι wie χρόνοι, d. i. rhythmische Zeitabschnitte sein) *etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis atque aestimant quot breves illud spatium habeat; inde* τετράσημοι, πεντάσημοι, *deinceps longiores fiunt percussiones.* Unter den *longiores percussiones* sind die ἑξάσημοι und ὀκτάσημοι *percussiones* verstanden:

percussio τετράσημος	– ⏑ ⏑ oder ⏑ ⏑ –	dactyl. od. anap. Monopodie
percussio πεντάσημος	– ⏑ ⏑ ⏑	päonische Monopodie
percussio ἑξάσημος	– – ⏑ ⏑ oder ⏑ ⏑ – –	ionische Monopodie
	– ⏑ – ⏑ oder ⏑ – ⏑ –	troch. od. iamb. Dipodie
percussio ὀκτάσημος	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ od. ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	dactyl. od. anap. Dip.

Je nach der durch das Megethos und die Tactart bedingten Verschiedenheit der Metren kommt entweder auf die Monopodie oder auf die Dipodie ein Tritt mit dem Fuss oder ein Schlag mit der Hand, eine βάσις (= τὸ τιθέναι τὸν πόδα), eine *perscussio*, ein *ictus pedis* oder *digiti*. Durch diese Tactzeichen (*notae*) ergeben sich *spatia* oder *intervalla*: es wird durch sie angegeben, wie viel „*breves*“ (χρόνοι πρῶτοι) ein solches *intervallum* hat, ob es τρίσημον, τετράσημον u. s. w. ist.

Wie verhalten sich nun diese monopodischen und dipodischen βάσεις oder *percussiones* der Metra zu den σημεῖα, in welche nach aristoxenischer Lehre die Reihen zerfallen? Sie sind identisch damit. Es wird sich dies sofort ergeben, wenn wir auf das βαίνεσθαι oder *percuti* der einzelnen Metra eingehen.

T e t r a m e t r o n. Metra aus 8 drei- oder vierzeitigen Einzeltacten (Trochäen, Iamben, Dactylen, Anapästen) zerfallen in 4 dipodische βάσεις oder *percussiones* und erhalten 4 *pedum vel digitorum ictus;* Metra aus 4 fünf- oder sechszeitigen Einzeltacten (Päonen, Ionici) zerfallen in 4 monopodische βάσεις oder *per-*

cussiones und erhalten ebenfalls 4 Ictus. Nach der Zahl dieser 4 βάϲειϲ oder, was dasselbe ist, der 4 Ictus, werden alle diese Metra τετράμετρα genannt — auch das aus 8 Dactylen bestehende Metrum (nach Aristid. metr. p. 33, Victor. p. 103, schol. Heph. p. 147, 24).

Nach Aristoxenus kann keines dieser Metra eine einheitliche Reihe oder einen einzigen πоὺϲ ϲύνθετοϲ bilden; denn ein jedes überschreitet in seinem Megethos den für die grössten πόδεϲ ϲύνθετοι oder Reihen festgesetzten Umfang. Es muss also jedes τετράμετρον aus mindestens 2 Reihen oder πόδεϲ ϲύνθετοι bestehen. Das τετράμετρον ἰαμβικόν besteht zufolge der Ueberschrift des Liedes auf die Muse aus 2 πόδεϲ ϲύνθετοι (ῥυθμοὶ) δωδεκάϲημοι. Es ist am natürlichsten, auch die übrigen Tetrameter in je 2 Reihen zu zerlegen. Jede dieser Reihen ist im trochäischen, iambischen, dactylischen, anapästischen Tetrametron eine Tetrapodie, im ionischen und päonischen Tetrametron eine Dipodie, überall also ein aus 2 ϲημεῖα bestehender πоὺϲ ϲύνθετοϲ δακτυλικόϲ.

τετράμετρον

βάϲιϲ *percussio*	βάϲιϲ *percussio*	βάϲιϲ *percussio*	βάϲιϲ *percussio*
κλῦθί μευ γέ- – ⏑ – ⏑	ροντοϲ εὐέ- – ⏑ – ⏑	θειρα χρυϲό- – ⏑ – ⏑	πεπλε κοῦρα – ⏑ – ⏑
δέξαι με κω- ⏑ – ⏑ –	μάζοντα, δέ- ⏑ – ⏑ –	ξαι, λίϲϲομαί ⏑ – ⏑ –	ϲε, λίϲϲομαι ⏑ – ⏑ –
πολλάκι δ'ἐν κορυ- – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	φαῖϲ ὀρέων ὅκα – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	θεοῖϲιν ἄδῃ πολύ- – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	φοινοϲ ἑορτά – ⏑ ⏑ – –
τίνεϲ αὖ πόντον ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	κατέχουϲ' αὖραι ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	νέφοϲ οὐράνιον ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	τόδ' ὁρῶμαι ⏑ ⏑ – –
ὦ πόλι φί- – ⏑ ⏑ ⏑	λη Κέκροποϲ, – ⏑ ⏑ ⏑	αὐτοφυὲϲ – ⏑ ⏑ ⏑	Ἀττική – ⏑ –
πόδα, γόνυ, κοτύ- – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑	λην, ἀϲτραγά- – – ⏑ ⏑	λουϲ, ἰϲχία, – – ⏑ ⏑	μηρούϲ – –
ἑκατὸν μὲν ⏑ ⏑ – –	Διὸϲ υἱόν· ⏑ ⏑ – –	τάδε Μῶϲαι ⏑ ⏑ – –	κροκόπεπλοι ⏑ ⏑ – –
ϲημεῖον	ϲημεῖον	ϲημεῖον	ϲημεῖον
πоὺϲ ϲύνθετοϲ δακτυλ.		πоὺϲ ϲύνθετοϲ δακτυλ.	

Man mag also ein Tetrametron in einem Tacte nehmen in welchem man will, stets werden die 4 βάϲειϲ oder 4 *percussiones*, welche es nach den Metrikern hat, mit den 4 ϲημεῖα, die ein solches Megethos nach Aristoxenus haben muss, genau übereinkommen.



Dimetron. Ist die Hälfte des Tetrametrons. Je nach der Verschiedenheit der Tactart werden ihm 2 dipodische oder 2 monopodische βάσεις oder *percussiones* zukommen, ebenso auch stets 2 aristoxenische σημεῖα. Einer weiteren Ausführung bedarf es hier nicht.

Hexametron. Die Alten reden von 2 monopodisch gemessenen ἑξάμετρα μονοειδῆ, dem dactylischen und päonischen. Sechs ist die Zahl der βάσεις oder *percussiones* im dactylischen Hexametron, schol. Heph. p. 161, Vict. 86 (*sex enim pedum percussio versum quidem hexametrum faciet*), Pseudo-Atil. 340 (*sex pedibus feritur*). Auch im päonischen Metrum ist der einzelne Päon eine βάσις (Heliod. ap. schol. Heph. p. 197), das päonische Hexametron enthält also 6 βάσεις. — Nach Aristoxenus kann weder das 24-zeitige dactylische, noch das 30-zeitige päonische Hexametron eine einheitliche Reihe oder ein einziger πούς σύνθετος sein, es muss in mehrere πόδες σύνθετοι zerfallen. Am einfachsten wird es sein, das Hexametron in zwei tripodische Reihen, und zwar das dactylische in zwei 12-zeitige, das päonische in zwei 15-zeitige πόδες σύνθετοι ἰαμβικοί zu zerlegen. Damit stimmt die erhaltene Melodie der beiden dactylischen Hexameter im Liede auf die Muse.

Die tripodische Reihe zerfällt nach Aristoxenus als πούς ἰαμβικός σύνθετος in 3 σημεῖα, das ganze Hexametron enthält also 6 σημεῖα. Dieselbe Zahl der σημεῖα hat das Hexametron aber auch dann, wenn es aus drei dipodischen Reihen bestehen würde, denn alsdann würde es nach Aristoxenus 3 πόδες σύνθετοι δακτυλικοί von je 2 σημεῖα enthalten.

ἑξάμετρον.

βάσις *percussio*	βάσις *percussio*	βάσις *percussio*	βάσις *percussio*	βάσις *percussio*	βάσις *percussio*
Καλλιό- — ⏑ ⏑	πεια σο- — ⏑ ⏑	φά, μου- — —	σῶν προκα- — ⏑ ⏑	θαγέτι — ⏑ ⏑	τερπνῶν — —
Ἀφροδί- — ⏑ —	τα μὲν οὐκ — ⏑ —	ἔστι; μάρ- — ⏑ —	γος δ' Ἔρως — ⏑ —	οἷα παῖς — ⏑ —	παίσδει — —
σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον
πούς σύνθετος ἰαμβικ.			πούς σύνθετος ἰαμβικ.		

Also auch für die Hexametra fallen die βάσεις oder *percussiones* der Metriker genau mit den aristoxenischen σημεῖα zusammen.

Trimetron. Das iambische Trimetron hat 3 dipodische

βάϲειϲ oder *percussiones*. Es heisst bei Marius p. 170: *feritur dipodiis trimeter tribus, quem . . . a numero percussionum trimetrum Graeci dixerunt*. Mar. 107: *tribus percussionibus per dipodias caeditur*. Diom. 479: *feritur combinatis pedibus ter*. Mar. 167: *iugatis per dipodiam binis pedibus ter feritur*. Dasselbe ist auch von dem seltenen trochäischen Trimetron anzunehmen. Nach Aristoxenus kann sowohl das iambische wie das trochäische Trimetron einen einheitlichen πούϲ und zwar einen ἰαμβικόϲ bilden, denn der μέγιϲτοϲ πούϲ ἰαμβικόϲ ist der ὀκτωκαιδεκάϲημοϲ und erreicht also gerade das Megethos des iambischen Trimetrons, als πούϲ ϲύνθετοϲ ἰαμβικόϲ aber müssen die beiden genannten Trimeter je in 3 ϲημεῖα zerfallen.

Das dactylische und ionische Trimetron (die Alten reden nur von τρίμετρα ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάϲϲονοϲ, τρίμετρα ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονοϲ scheinen nicht gebildet worden zu sein) werden nach der über das βαίνεϲθαι von den Metrikern aufgestellten Generalregel κατὰ μονοποδίαν gemessen, enthalten also je 3 monopodische βάϲειϲ oder *percussiones*. — Nach Aristoxenus können beide μεγέθη einheitliche πόδεϲ ϲύνθετοι ἰαμβικοί bilden, das dactylische Trimetron einen ἰαμβικὸϲ δωδεκάϲημοϲ, das ionische Trimetron einen ἰαμβικὸϲ ὀκτωκαιδεκάϲημοϲ, und haben als solche 3 ϲημεῖα. — Päonische Trimeter werden von den Alten so wenig wie τρίμετρα ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονοϲ genannt. Die erste Hälfte des oben besprochenen päonischen Hexameters würde dem Rhythmus nach mit dem päonischen Trimetron übereinkommen, nur dass es natürlich kein selbstständiges Metron ist.

τρίμετρον.

βάϲιϲ *percussio*	βάϲιϲ *percussio*	βάϲιϲ *percussio*
ἔϲτε ξένοι- ⏑ – ⏑ –	ϲι μειλίχοιϲ ⏑ – ⏑ –	ἐοικότεϲ ⏑ – ⏑ –
Ζεῦ πάτερ, γα- – ⏑ – ⏑	μὸν μὲν οὐκ ἐ- – ⏑ – ⏑	δαιϲάμην – ⏑ –
ἐν δὲ Βα- – ⏑ ⏑	τουϲιά- – ⏑ ⏑	δηϲ –
Διονύϲου ⏑ ⏑ – –	ϲαῦλαι Βαϲ- – – –	ϲαρίδεϲ ⏑ ⏑ –
ϲημεῖον	ϲημεῖον	ϲημεῖον

πούϲ ϲύνθετοϲ ἰαμβικόϲ.

Wir haben hiermit die sämmtlichen von den Metrikern aufgeführten μέτρα καθαρά oder μονοειδῆ bis auf die Pentapodieen und das sehr seltene trochäische Hexametron und anapästische Trimetron ihrer percussion und Basenzahl nach besprochen. Das unabweisbare Resultat ist, dass die βάσεις oder *percussiones* dieser μέτρα durchaus und völlig mit den monopodischen oder dipodischen σημεῖα zusammenfallen, in welche nach dem Berichte des Aristoxenus die Reihen oder die πόδες σύνθετοι zerlegt wurden.

Nach den Metrikern ist die βάσις oder *percussio* Ein *pes* oder eine *dipodia* (*bini, iugati, combinati pedes*), nach Aristoxenus ist das σημεῖον der Theil eines πούς. Dies ist kein Widerspruch, weder in der Sache, noch selbst in der Auffassung. Denn Aristoxenus unterscheidet zwischen σύνθετοι und ἀσύνθετοι πόδες, wie wir oben weitläufig erörtert haben, mit der Definition: οἱ ἀσύνθετοι πόδες τῶν συνθέτων διαφέρουσι τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς πόδας, τῶν συνθέτων διαιρουμένων.

πούς σύνθετος			πούς σύνθετος		
⏑ ⏑ – –	⏑ ⏑ – –	⏑ ⏑ – –	⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –
monopodisches σημεῖον	monop. σημ.	monop. σημ.	dipodisches σημεῖον	dipod. σημ.	dipod. σημ.

Was hier Aristoxenus einen πούς σύνθετος nennt, heisst bei den Metrikern κῶλον oder (wenn dies Kolon ein periodisches Ganze ist) ein μέτρον; was nach Aristoxenus ein (monopodisches oder dipodisches) σημεῖον ist, heisst bei den Metrikern eine (monopodische oder dipodische) βάσις. Es ist daher ganz in der Ordnung, wenn die Metriker sagen: *est autem percussio cuiuslibet metri in pedes divisio* Mar. Vict. p. 101, d. h. das Tactiren (*percussio* als *nomen actionis* vgl. S. 675) ist die Zerlegung eines jeglichen Metrums in seine (monopodischen oder dipodischen) Tacte oder βάσεις (= in die monopodischen oder dipodischen σημεῖα des Aristoxenus). Es würde nicht zu begreifen sein, wie der Vf. der Grundzüge der griech. Rhythmik auf Grundlage des Aristides dazu kommt, im Anhange dieses seines Buches die von mir in dem Supplementbande zur ersten Auflage der griechischen Rhythmik nachgewiesene Identität zwischen den βάσεις der Metriker und den monopodischen und dipodischen σημεῖα des Aristoxenus mit Hülfe der angeführten Stelle des Mar. Vict. in so harter Weise zu bekämpfen, wenn er mit dem Sprachgebrauche des Aristoxenus nicht unbekannt wäre.

Da jene Identität völlig feststeht, so dürfen wir jetzt auch das umgekehrte Verfahren von dem bisher in diesem Paragraphen eingeschlagenen Wege anwenden und aus den Angaben der Metriker über die Zahl der in einem Metron enthaltenen βάϲειϲ den Schluss ziehen, ob dasselbe aus Einer oder aus mehreren rhythmischen Reihen besteht. Frühere Forscher waren der Ansicht, dass z. B. das iambische Trimetron aus 3 Reihen bestehe, dergestalt, dass jede der drei iambischen Dipodieen eine selbstständige Reihe sei. Nachdem sich aber gezeigt, dass die βάϲειϲ der Metriker mit den monopodischen oder dipodischen ϲημεῖα des Aristoxenus zusammenfallen, so wissen wir nunmehr, dass jenes Metron eben deshalb, weil es aus 3 βάϲειϲ besteht (oder, was dasselbe ist, weil es ein τρίμετρον ist), eine einzige in 3 dipodische ϲημεῖα zerfallende Reihe ist. In analoger Weise werden wir bei dem iambischen, trochäischen τετράμετρον, beim dactylischen ἑξάμετρον u. s. w. aus der Anzahl der βάϲειϲ einen Schluss auf die Zahl der darin enthaltenen Reihen zu machen haben.

Indess sind die Metriker nicht überall zuverlässig, wenn sie ein Metron als δίμετρον, τετράμετρον u. s. w. bezeichnen und ihm damit irgend eine bestimmte Anzahl von βάϲειϲ vindiciren. Dies gilt z. B. von den meisten aus Dactylen oder Anapästen bestehenden Metren, in deren Nomenclatur als δίμετρα, τρίμετρα, τετράμετρα die einzelnen Metriker vielfach von einander abweichen; wir werden erst in dem die Metrik behandelnden zweiten Bande diese Discrepanz erörtern und den wahren Sachverhalt ermitteln können. Ebendaselbst kommen die verschiedenen Angaben über die Zahl der im dactylischen Hexameter enthaltenen βάϲειϲ zur Sprache.

Eine wirkliche Verschiedenheit in der Auffassung der Metriker und des Aristoxenus findet bei den aus 5 Einzeltacten bestehenden Metren statt. Nach den Metrikern sind es πεντάμετρα und enthalten demnach 5 monopodische βάϲειϲ*); nach Aristoxenus zerfallen sie in ein dipodisches und 3 monopodische ϲημεῖα, vgl. § 48. Ist vielleicht anzunehmen, dass neben dieser von Aristoxenus vertretenen Tactirmethode noch eine andere be-

*) Das elegische Metron wird blos missbräuchlich ein πεντάμετρον genannt.

standen hat, nach welcher jeder Tact als Ein Semeion aufgefasst wurde?

Aristox.: ″⏑⏑′⏑⏑ | ″⏑⏑–⏑⏑′– (4 Tactschläge)
Metriker: ″⏑⏑′⏑⏑ | ‴⏑⏑″⏑⏑′– (5 Tactschläge)

Aristoxenus sagt von solchen Reihen (πόδες σύνθετοι) Rh. S. 10, 4: Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τεττάρων ... ὕστερον δειχθήσεται: vielleicht liegt hierin ein polemischer Hinblick auf eine schon zu seiner Zeit bestehende Tactirmethode, welche auf die pentapodische Reihe 5 Tactschläge (βάσεις, *percussiones*) kommen liess.

Die Metriker stellen die in einem Metron enthaltenen βάσεις oder *percussiones* als coordinirt hin, sie sagen wenigstens nicht das Gegentheil, dass das eine von ihnen durch das Tactiren von dem andern ausgezeichnet worden sei. Der Bericht des Aristoxenus erscheint hier reichhaltiger, denn wenn er sagt, dass von den monopodischen oder dipodischen σημεῖα des πούς σύνθετος das eine der κάτω χρόνος oder die βάσις, das andere der ἄνω χρόνος oder die ἄρσις sei, dass also auf dem einen ein stärkerer Ictus ruhe als auf dem anderen, so werden wir wohl annehmen müssen, dass diese verschiedene rhythmische Bedeutung der σημεῖα auch durch die Art des Tactirens ausgedrückt sei, dass also, wenn Quintilian sagt: *pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis ... inde* τετράσημοι, πεντάσημοι, *deinceps longiores fiunt percussiones*, eben diese *notae*, diese „Tactirzeichen", für die als θέσεις geltenden *intervalla* andere waren als für die als ἄρσεις geltenden. Waren es *„notae"* für das Auge (Bewegungen mit der Hand), so kam auf die eine βάσις ein Niederschlag, auf die andere ein Aufschlag; waren es *„notae"* für das Ohr, so musste auf die eine ein stärkerer Schlag als auf die andere kommen.

Wie erklärt sich nun der Terminus technicus βάσις *(percussio)* für das, was Aristoxenus das σημεῖον des πούς σύνθετος nennt? Gehen wir vom Einzeltacte aus. Es hat derselbe einen schweren und einen leichten Tacttheil. In der Terminologie, welche Aristoxenus vertritt, heisst der schwere βάσις, der leichte ἄρσις. Beim leichten Tacttheile wurde der Fuss in die Höhe gehoben (ἄρσις), beim schweren Tacttheile zur Erde niedergetreten (βάσις), sowohl von den Choreuten wie von dem Tactirenden. Nach dieser Terminologie ist βάσις das durch einen „Tritt" bezeichnete *intervallum* oder *spatium* des Einzeltactes. Bei der

percussio metri, von welcher die Metriker reden, kommt ein „Tritt, eine βάcιc", auf ein monopodisches oder dipodisches *spatium*. Es lag daher nahe, auch eine solche Monopodie oder Dipodie (das cημεῖον des πούc cύνθετοc) mit dem Ausdrucke βάcιc zu bezeichnen. In der That hängt das, was Aristoxenus βάcιc nennt, mit der βάcιc der Metriker nahe genug zusammen.

Wir haben nun aber noch auf eine Beziehung zwischen der aristoxenischen βάcιc und der βάcιc der Metriker aufmerksam zu machen. Insofern nämlich Aristoxenus von den cημεῖα des πούc cύνθετοc redet, wird auch bei ihm dasjenige monopodische oder dipodische cημεῖον (βάcιc der Metriker), auf welches der starke *pedis* oder *pollicis ictus* kommt, mit dem Ausdrucke βάcιc bezeichnet, das cημεῖον mit dem schwächeren Ictus heisst ἄρcιc.

Metriker:	βάcιc	βάcιc	βάcιc	βάcιc
	⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –	⏑ – –
Aristoxenus:	βάcιc	ἄρcιc	βάcιc	ἄρcιc
	πούc cύνθετοc		πούc cύνθετοc.	

Soll βάcιc das *spatium*, auf welches ein Tacttheil kommt, bezeichnen, so können wir nicht umhin zu gestehen, dass die von den Metrikern befolgte Terminologie die eigentliche Bedeutung des Wortes genauer festhält als Aristoxenus, denn auch auf dasjenige *spatium*, welches bei Aristoxenus ἄρcιc heissst, kommt keine Erhebung des Fusses (ἄρcιc), sondern ebenfalls ein Tacttritt (βάcιc) und kann daher eher βάcιc als ἄρcιc bezeichnet werden. Das Wort ἄρcιc für das den leichteren Ictus tragende monopodische oder dipodische Semeion beruht auf einer theoretischen Uebertragung der ursprünglich für die Tacttheile des Einzeltactes geltenden Terminologie auf die Abschnitte der rhythmischen Reihe; der Praxis entsprechender ist das Wort βάcιc. Und somit werden wir wohl annehmen müssen, dass der Gebrauch des Wortes βάcιc bei den Metrikern mindestens ebenso alt ist als der aristoxenische; dass jener Gebrauch nicht blos den Metrikern eigenthümlich war, sondern auch bei den Musikern vorkam und zweifelsohne von den Metrikern den Musikern entlehnt war, ergiebt sicht aus der Notiz des Pollux 2, 199: βάcιc παρὰ τοῖc μουcικοῖc λέγεται τὸ τιθέναι τὸν πόδα ἐν ῥυθμῷ. Vgl. die Stelle des Aristoteles über βάcιc und cυλλαβή in der Anmerkung zu S. 522.

Fünftes Capitel.

Der Tactwechsel.

§ 62.

Die μεταβολαὶ ῥυθμικαί im allgemeinen.

Ein festes Princip unserer modernen Rhythmik ist die Gleichheit der aufeinander folgenden Tacte: mit wenigen Ausnahmen tritt ein Tactwechsel nur da ein, wo ein selbstständiger und in sich abgeschlossener Theil der rhythmischen Composition zu Ende ist. Dem zufolge haben die neueren Forscher auch für die antiken Metra Gleichheit der in ihnen auf einander folgenden Tacte voraussetzen zu müssen geglaubt. Zuerst Bentley in seinem Schediasma der Metra des Terenz, wo er den Satz aufstellt, dass für jedes Metrum von einer Ictussilbe zur anderen immer genau die gleiche Zeitdauer einzuhalten sei, und dass derjenige, welcher die Metra der Alten nach dieser von ihm angegebenen Norm vortrage, genau den Rhythmus einhalte, in welchem sie z. B. im antiken Theater recitirt und gesungen worden seien. Von den Späteren stellen zuerst H. Voss und Apel*) die Tactgleichheit als das oberste Fundament für die Doctrin der alten Metrik hin und versuchen, jeder in seiner Weise und ohne im einzelnen mit einander übereinzustimmen, die antiken Metra in die bei den modernen Musikern üblichen Tacte zu bringen. Böckh stand zuerst auf Apels Seite, gab aber bald die Apelsche Tacteintheilung auf, weil sie der rhythmischen Ueberlieferung der Alten keine Rechnung trage, ohne deshalb aufzuhören, ein eifriger

*) Dass auch G. Hermann dies in der Einleitung seiner Metrik gethan, geht aus der von ihm El. p. 6 aufgestellten Definition des Rhythmus: *est numerus imago seriei effectorum expressa per aequalitatem temporum* nicht hervor. Im weiteren Fortgange seiner Metrik findet sich von jener Auffassung Bentley's keine Spur.

Vertreter der Tactgleichheit zu sein. Um die Tacte einander gleich zu machen, wendet Böckh drei Sätze aus der rhythmischen Tradition an, nämlich die Angabe des Aristoxenus über den irrationalen Trochäus, den Satz des Dionysius vom kyklischen Tacte und die Stellen des Aristoxenus und Aristides von der ἀγωγή oder dem Tempo. Die letzteren hat Böckh missverstanden; er meint nämlich, wenn infolge der als oberstes Princip vorauszusetzenden Tactgleichheit dem Dactylus derselbe Umfang gegeben werde wie einem Trochäus oder Ditrochäus oder Creticus und hierbei die einzelne Kürze oder die einzelne Länge das eine Mal diesen, das andere Mal jenen Zeitwerth annehme, so geschehe dieses durch die Veränderung der ἀγωγή. Es ist aber die Ansicht des Aristoxenus vielmehr diese, dass die verschiedenen Zeitwerthe der Kürze und Länge auch beim Festhalten ein und derselben ἀγωγή statt finden (vgl. S. 523 ff.); was die alten Rhythmiker ἀγωγή nennen, ist ganz und gar dasselbe wie das Tempo unserer Musik. Durch die Herbeiziehung des irrationalen Trochäus und die Anwendung desselben auf die unter Iamben und Trochäen gemischten Spondeen hat sich Böckh ein ewig bleibendes Verdienst erworben. Nichts desto weniger ist seine Interpretation der von ihm handelnden aristoxenischen Stelle und die aus dieser gefolgerte Silbenmessung unrichtig, wie S. 628 gezeigt worden ist. Unrichtig ist deshalb auch die Silbenmessung, welche Böckh auf Grundlage der dem irrationalen Trochäus gegebenen Messung dem kyklischen Dactylus vindicirt. Böckh selber sagt von seiner Tactgleichung: „*Quae etsi coniectura nituntur, tamen neque ex veteribus refutari posse videntur, nec commodiorem viam novi qua metrorum veterum inaequali mensura conciliari aequalitas prorsus necessaria possit*“ (praefat. ad schol. Pind.). Aber der erste Theil dieses Satzes ist, wie gezeigt, unrichtig, und was am Ende desselben von der Nothwendigkeit der Tactgleichheit gesagt ist, ist von ihm nicht der Ueberlieferung der Rhythmiker entnommen, sondern gerade so, wie bei Bentley, Voss und Apel eine blosse Hypothese.

Es ist keine einzige Stelle bei den Rhythmikern zu finden, welche von einer Nothwendigkeit der Tactgleichheit redet; wenn man (zuerst Feussner) Aristoxenus Rh. S. 10, 7 und Harm. p. 34 in dieser Weise interpretirt hat, so ist dies eine gänzlich verunglückte Erklärung. Aristoxenus sagt vielmehr Rh. S. 9, 18: „Dasjenige, wonach wir den Rhythmus tactiren und für das Gefühl fasslich machen,

ist der Tact, und zwar entweder Ein Tact oder mehrere Tacte." Das Wort ῥυθμός bezeichnet bei Aristoxenus immer ein aus einer Folge von Tacten bestehendes rhythmisches Ganze. Man tactirt diese Folge von Tacten nach „Einem" Tacte, wenn die aufeinander folgenden Tacte einander gleich sind; man tactirt sie nach „mehreren Tacten", wenn sie verschieden sind. Im ersten Falle herrscht Tactgleichheit, im zweiten Falle Tactwechsel. Also von Aristoxenus, dessen Autorität in der Rhythmik für uns die höchste ist, wird mit nichten die Gleichheit der Tacte als ein nothwendiges Princip des Rhythmus ausgesprochen, sondern es wird ausdrücklich neben der Tactgleichheit auch der Tactwechsel als eine in der musischen Kunst der Alten vorkommende Form statuirt. Genau das Nämliche wird von Cicero und Quintilian in den S. 501 — 505 erklärten Stellen berichtet. Die Tactgleichheit ist hiernach die Grundform, aber es kommt daneben auch ein Tactwechsel vor.

Ueber den Tactwechsel besitzen wir nähere Andeutungen bei Aristides in der kurzen Stelle περὶ μεταβολῆς ῥυθμικῆς deren Inhalt durch eine aus derselben Quelle fliessende Stelle des Bakchius zu ergänzen ist*) und in der vom Ethos der Rhythmen handelnden Partie des zweiten Buches. Von Bakchius werden 4 Hauptclassen der rhythmischen μεταβολή unterschieden; μεταβολὴ κατὰ ἦθος, κατὰ ῥυθμόν, κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγήν, κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν. Von diesen bezieht sich die μεταβολὴ κατ' ἦθος auf die mit dem Worte ἤθη oder τρόποι bezeichneten Hauptstylarten der musischen Kunst, deren man 3 unterschied: den erhabenen tragischen Styl, den ruhigen Styl der höheren Lyrik, den niedrigen Styl (Komödie u. s. w.). Vgl. S. 377 ff. Eine rhythmische Composition kann nun aus einer dieser Stylarten in die andere übergehen, wie z. B. die chorische Partie der Parabase, deren Ode und Antode dem ruhigen Style und deren Epirrhema und Antepirrhema dem niedrigen Style angehören. Die μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγήν bezieht sich auf das Tempo. Es kann nämlich in einer rhythmischen Composition die eine Partie in einem beschleunigteren oder langsameren Tempo vorgetragen werden als die andere. Die μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν bezieht sich auf die Art und Weise, wie der

*) Wir haben diese Nachrichten des Aristides und Bacchius am Ende dieses Cap. S. 699. 700 tabellarisch neben einander gestellt.

Rhythmopoios die Tacte mit Silben ausfüllt: wie er bald contrahirt, bald auflöst, wie er unter Trochäen oder Iamben kyklische Tacte einmischt, wie er Pausen und Dehnungen der Silben zum ganzen Tacte anwendet. Es bleibt nur noch übrig die μεταβολὴ κατὰ ῥυθμόν, d. i. der eigentlich rhythmische Wechsel. Aber selbst von den dieser Kategorie zugezählten Fällen ist keineswegs ein jeder ein eigentlicher Tactwechsel in unserem modernen Sinne. Nach Aristides und Bakchius gehört nämlich hierher:

1) Wenn die rhythmische Composition bald mit dem leichten, bald mit dem schweren Tacttheile anfängt (Bakchius S. 700) oder wenn, wie dies Aristides ausdrückt, ein Wechsel der durch Antithesis sich unterscheidenden Tacte eintritt*). Dies geschieht also da, wo z. B. trochäische und iambische oder dactylische und anapästische Metra in ein und demselben rhythmischen Ganzen (z. B. in einer Strophe) mit einander verbunden sind. Ein Tactwechsel in unserem modernen Sinne ist dies nicht, denn die auf einander folgenden iambischen und trochäischen Tacte sind beide $\frac{3}{8}$-Tacte, die dactylischen und anapästischen sind beide $\frac{2}{4}$-Tacte u. s. w.

2) Wenn die rhythmische Composition an der einen Stelle monopodisch, an der anderen dipodisch gemessen wird (so ist die lückenhafte Stelle des Bakchius zu ergänzen S. 700) oder, wie dies Aristides ausdrückt, wenn von einem unzusammengesetzten Tacte (d. i. der Monopodie) in einen (mit diesem Ausdruck ῥυθμὸς μικτὸς bezeichnet Aristides die Dipodie § 11 S. 103) übergegangen wird**). Diese Art der Metabole bezieht sich auf rhythmische Compositionen, welche aus verschieden gegliederten Reihen bestehen, z. B. wo auf den monopodisch zu messenden dactylischen Hexameter (2 Tripodieen) eine dipodisch zu messende dactylische Tetrapodie folgt. Dies ist in der That schon ein rhythmischer Wechsel im eigentlichen Sinne; denn wenn auch die einzelnen Tacte dieselben sind, so ist doch die über den einzelnen Tacten bestehende höhere rhythmische Ein-

*) Bacch.: ὅταν (ὅλος) ῥυθμός (πη μὲν) ἀπὸ ἄρσεως, (π)ῇ (δὲ) ἀπὸ θέσεως γένηται. Arist.: ἐκ τῶν ἀντιθέσει διαφερόντων εἰς ἀλλήλους.

**) Bacch.: ὅταν ὅλος ῥυθμός (πη μὲν κατὰ πόδα, πῇ δὲ) κατὰ βάσιν ἢ διποδίαν βαίνηται. Arist.: ὅταν ἐξ ἀσυνθέτου εἰς μικτὸν ἢ ἐκ μικτοῦ εἰς μικτόν.

heit eine verschiedene. Die moderne rhythmische Terminologie freilich nennt auch dies noch keinen Tactwechsel.

3) Wenn aus einem dreizeitigen in einen fünfzeitigen Tact oder in irgend eine andere Tactart übergegangen wird*). Hier haben wir einen Tactwechsel im allereigentlichsten Sinne; er ist es, welchen die Stellen Ciceros und Quintilians, auf die wir oben hindeuteten, im Auge haben. Auf ihn bezieht sich folgende Stelle im Abschnitte des Aristides vom Ethos der Rhythmen.

4) Wenn aus einem rationalen in einen irrationalen Tact übergegangen wird (z. B. aus einem rationalen Trochäus in einen irrationalen), oder wenn zwei irrationale Tacte, welche zwei verschiedenen Tactarten angehören, an einander treffen**). Der hier zuletzt genannte Tactwechsel (zweier irrationaler Tacte) kommt mit dem unter No. 3 behandelten bis auf den einzigen Unterschied überein, dass dort die verschiedenen Tacte von rationaler, hier von irrationaler Beschaffenheit sind. Der zuerst genannte Tactwechsel dagegen (rationaler und irrationaler Tact) tritt uns schon fast in jedem iambischen und trochäischen Tetrameter und Trimeter entgegen, indem hier überall den rationalen Tacten retardirende irrationale Tacte in der Form des Spondeus beigemischt werden. Der Spondeus retardirt nicht in der Weise, dass die Tactart eine andere wird, sondern es erleidet sein leichter Tacttheil nur eine kleine Verzögerung von $\frac{1}{2}$ χρόνος πρῶτος, welche der Tactart keinen Eintrag thut; man muss also von einer μεταβολή dieser Art dann so gut wie von der unter No. 1 besprochenen sagen, dass auf ein und derselben Tactart beharrt wird. In der aristideischen Stelle vom Ethos der Rhythmen heisst es (S. 42): „Die in derselben Tactart beharrenden rhythmischen Compositionen bewegen uns weniger, die in eine andere Tactart übergehenden treiben unser Gemüth bei jeder Aenderung gewaltsam hin und her und legen ihm den Zwang auf, dem Wechsel Folge zu leisten und sich demselben zu assimiliren. Daher sind auch unter den Pulsschlägen unserer Adern diejenigen, welche ein und dasselbe Tactgeschlecht innehalten und

*) Bacch.: ὅταν ἐκ χορείου εἰς (παίωνα) ἢ εἴς τινα τῶν λοιπῶν μεταβῇ. Arist.: ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς ἕνα μεταβαίνῃ λόγον ἢ ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς πλείους.

**) Arist.: ἐκ ῥητοῦ εἰς ἄλογον ἢ ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον.

nur einen kleinen Unterschied in Beziehung auf die Grösse der Zeitabschnitte machen, zwar unruhig, aber nicht gefährlich; diejenigen aber, welche stark in der Zeitdauer wechseln und sogar die Tactart ändern, die bringen Furcht und Verderben." Hier entsprechen „diejenigen, welche ein und dasselbe Tactgeschlecht innehalten und nur einen kleinen Unterschied in der Grösse der Zeitabschnitte machen", den irrationalen Tacten.

Somit sind nun alle Arten der rhythmischen μεταβολή, welche die Tradition der Rhythmiker uns nennt, mit deren eigenen Worten besprochen. Streng genommen ist nur die unter No. 3 genannte Art ein wirklicher Tactwechsel zu nennen. Es kann dieselbe stattfinden einmal da, wo zwei Perioden oder zwei noch grössere rhythmische Ganze, z. B. zwei Strophen, an einander grenzen; er kann aber auch innerhalb ein und desselben Metrons (oder Hypermetrons) eintreten, und dies ist es, was wir ein tactwechselndes Metron zu nennen haben. Die S. 687 in der Uebersetzung mitgetheilte aristideische Stelle vom Ethos der Rhythmen geben über den Eindruck, welchen das antike Gemüth bei den tactwechselnden Metren seiner Dichter und Componisten empfand, hinlänglichen Aufschluss. Bei jeder Tactänderung fühlte man sich in einer gewissermassen aufregend peinlichen Stimmung, man wurde in eine heftig fluctuirende Bewegung versetzt, man gerieth in denselben krankhaften Zustand, wie wenn die Pulsschläge sich in ungleichen Zeiträumen bewegen. Das Normale und Gesunde ist die Gleichmässigkeit des Pulsschlages und eben so in der damit verglichenen Rhythmik die Gleichheit der aufeinander folgenden Tacte. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn die Alten bei der Bezeichnung der tactwechselnden Metra an abnorme und krankhafte Körperbeschaffenheit gedacht haben. Das tactgleiche Metrum gemahnt wie ein ebenmässig einherschreitender gesunder und gerader Körper, das tactwechselnde erinnert an den Gang eines lahmen, schiefen und gebrechlichen, und so tragen denn die tactwechselnden Metra je nach der in ihnen bestehenden verschiedenen Combination der Tactarten den Namen μέτρα ἀνακλώμενα oder χωλά oder δόχμια, während die tactgleichen Metra als solche wie es scheint mit dem Namen μέτρα ὀρθά, d. i. gerade Metra, bezeichnet werden, — denn nachweislich wird dieser Name für die tactgleichen Metra sowohl im Gegensatze zu den μέτρα δόχμια wie zu den μέτρα χωλά angewandt.

Der Rhythmus verlangt immer eine bestimmte Ordnung der Zeittheile (τάξις χρόνων); wo dieselbe nicht stattfindet, kann überhaupt von einem Rhythmus keine Rede sein. Es muss daher auch in den tactwechselnden Metren trotz der Ungleichheit der auf einander folgenden Zeitgrössen dennoch eine bestimmte Ordnung und Regelmässigkeit bestehen. Metra, in denen alle beliebige Tactarten in bunter Reihe auf einander folgen würden, könnten keine Metra sein. Wir können nicht umhin, hier noch einen von Aristides (lib. II S. 42) bei Gelegenheit der Tactgleichheit und des Tactwechsels gemachten Vergleich hinzuzufügen: „Wir finden im Gange ein angemessenes mannhaftes Ethos, wenn man sich in gleichmässigen Schritten von nicht zu geringer Ausdehnung im spondeischen Tacte bewegt. Sind die Schritte im ungeraden Rhythmus, im Päonen- oder Trochäentacte gehalten, so erscheinen sie lebhafter als es sein muss, auch ohne dass sie allzugeringe Ausdehnung haben. Geht man in gleichen, aber allzu kleinen Schritten nach dem Tacte des Pyrrhichius, so geht man ohne Würde und Adel einher. Geht man in kleinen und dabei zugleich ungleichen Schritten, in denen man sich den irrationalen Tacten annähert, so erscheint das ganz und gar haltlos. Wer aber alles dies ohne Ordnung mit einander verbindet, den halten wir für unvernünftig und irrsinnig."*) Die Nutzanwendung für die Metra liegt auf der Hand. Wären die Tacte in den melischen Partieen der Dramatiker und bei Lyrikern lediglich nach ein- und zweizeitigem Silbenmaasse gemessen, so würden alle nur möglichen Tacte in buntester Unordnung durch einander gemischt sein, und hätte ein alter Dichter gewagt, derartige ungeordnete Tactverbindungen dem griechischen Publicum vorzuführen, dann hätte

*) In dieser Stelle sind alle Tactarten eine nach der anderen charakterisirt. 1) Zuerst die im vierzeitigen Tacte Gehenden (εὐμήκη τε καὶ ἴσα κατὰ τὸν σπονδεῖον βαίνοντες, d. i. im γένος ἴσον): sie sind κόσμιοί τε τὸ ἦθος καὶ ἀνδρεῖοι. 2) Dann die Trochäen- und Päonen-Schritte (εὐμήκη μέν, ἄνισα δέ, d. i. drei- und fünfzeitige ungerade Tacte): sie sind θερμότεροι τοῦ δέοντος — ebenso hat Aristides vorher die ungerade Tactart im allgemeinen als ein κεκινημένον und speciell die dreizeitigen Tacte als θερμοί und δραστήριοι, die fünfzeitigen als ἐνθουσιαστικώτεροι hingestellt. 3) In gerader Tactart, aber dabei schnell im pyrrhichischen Tacte zu gehen ist ἀγενὲς καὶ ταπεινόν. 4) Kommt zu diesen kleinen Schritten noch das hinzu, was man in der Rhythmik Irrationalität nennt, so erscheinen die Gehenden παντάπασιν ἐκλελυμένοι. — Diejenigen aber, welche bald in dem einen, bald in dem anderen Tacte ohne Ordnung einhergehen, die sind „οὐδὲ τὴν διάνοιαν καθεστῶτες, παράφοροι δὲ κατανοήσεις".

ihn dieses gerade wie die Stelle des Aristides, die uns das griechische Gesammtgefühl vertreten kann, als verrückt und wahnsinnig bezeichnet. Dasselbe würden auch wir von einem Componisten sagen, welcher uns derartige Tacte bieten würde. Aber es ist, wohlverstanden, bei Aristides nur von den „τούτοις ἅπασιν ἀτάκτως χρώμενοι“ die Rede, welche vierzeitige, dreizeitige, fünfzeitige Tacte ohne Ordnung auf einander folgen lassen. Es ist damit keineswegs ausgeschlossen, dass wohlgeordnete tactwechselnde Rhythmen für einen bestimmten Zweck sogar mit Vorliebe angewandt wurden. Dieser Zweck besteht nun jedesmal entweder in der Herbeiführung einer erregten leidenschaftlichen Stimmung oder eines komischen Effectes. Von den drei mit speciellen Namen bezeichneten Klassen der tactwechselnden Metra gehören die δόχμια und ἀνακλώμενα in die erste, die χωλά in die zweite Kategorie. Der speciellen Erörterung dieser drei Klassen von Metra können wir die Bemerkung vorausschicken, dass der geradtheilig vierzeitige Tact zufolge des in ihm liegenden Charakters des Gleichmaasses nur für tactgleiche Metra sich eignet. Die drei- und fünftheilig gegliederten Tacte (von 3-, 6- und 5-zeitigem Umfange) gehen leichter eine Verbindung zu einem tactwechselnden Metrum ein. Es werden nämlich einerseits die dreizeitigen mit sechszeitigen Tacten verbunden und so entstehen die μέτρα ἀνακλώμενα und χωλά, andererseits wechseln dreizeitige mit fünfzeitigen Tacten, und so entsteht das μέτρον δοχμιακόν.

§ 63.

Die einzelnen Arten des Tactwechsels.

I. Rhythmen aus 3- und 4-zeitigen Tacten.

Hier waltet entweder der 6-zeitige (ionische) oder der 3-zeitige Tact vor. Im ersten Falle wird das Metrum als ἀνακλώμενον, im zweiten als χωλόν bezeichnet. Jedes von diesen Metren zerfällt wieder in zwei antithetische Formen, je nachdem es mit dem schweren oder mit dem leichten Tacttheile anlautet (thetische und anakrusische Form).

1. Ῥυθμοὶ ἀνακλώμενοι.

a. Die thetische Form. Der von den alexandrinischen Metrikern sogenannte Ionicus a maiore wird mit geringfügigen

Ausnahmen nur als katalektisches Tetrametron verwandt (das sogenannte *Metrum Sotadeum*). Durchgängig ist dieser Vers der Träger einer Poesie von komisch-lascivem Inhalte und mit diesem Gegenstande verträgt sich sehr wohl ein häufig in dem Verse angebrachter Tactwechsel. Statt eines jeden der 3 inlautenden Ionici kann nämlich eine trochäische Dipodie substituirt werden, die zwar im sechszeitigen Umfange mit dem Ionicus übereinkommt, aber sich in der rhythmischen Gliederung wesentlich von ihm unterscheidet; denn der Ionicus ist nach ungeraden, der Ditrochäus nach geraden Tacttheilen gegliedert, jener entspricht unserem $\frac{3}{4}$-, dieser unserem $\frac{6}{8}$-Tacte. Ein nur aus ionischen Tacten bestehender Vers ist daher ein $\frac{3}{4}$-tactiger Rhythmus; sind aber in ihm die Ionici mit Trochäen gemischt, so haben wir einen Wechsel von $\frac{3}{4}$- und $\frac{6}{8}$-Tacten vor uns. Im ersteren Falle ist der Vers nach Hephaest. p. 35 ein ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος καθαρόν, im zweiten Falle ein ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος πρὸς τὰς τροχαϊκὰς (sc. βάσεις) ἐπιμικτόν.

Die in dem tactgleichen Sotadeum so häufige Auflösung der Länge und Zusammenziehung der beiden Kürzen wird auch in dem tactwechselnden Sotadeum mit grosser Vorliebe angewandt. Daher sagt Hephästion p. 36 vom sotadeischen Metrum: κατὰ τὰς πρώτας χώρας δέχεται

1. ἰωνικὴν cυζυγίαν	– –, ⏑⏑	2. ἢ τροχαϊκήν	– ⏑, – ⏑
3. ἢ τὴν ἐξ ἀναπαίςτου κ. πυρριχίου	⏑⏑ –, ⏑⏑	4. ἢ τὴν ἐκ τριβράχεος κ. τροχαίου	⏑⏑⏑, – ⏑
5. ἢ τὴν ἐκ μακρᾶς κ. δ' βραχειῶν	– ⏑⏑, ⏑⏑		– ⏑, ⏑⏑⏑
6. ἢ τὴν ἐκ βραχειῶν ἕξ	⏑⏑⏑⏑, ⏑⏑		⏑⏑⏑, ⏑⏑⏑

Die in den zwei letzten Zeilen angegebenen Auflösungen können sowohl als ionische wie als ditrochäische Tacte aufgefasst werden. Fügt man noch die durch Contraction der im Ionicus enthaltenen Doppelkürze sich ergebenden Formen hinzu so wird die Zahl der für das Sotadeum zulässigen Tactformen noch grösser, und es dürfte wohl kein anderes antikes Metrum sich finden, in welchem der Rhythmopoios so grosse Freiheit wie hier sich verstatten kann. Die Substitution des ditrochäischen

Tactes anstatt des ionischen ist an jeder der drei inlautenden Stellen gestattet.
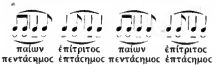
in d. 3ten: ἥβην τ' ἐρα τὴν καὶ καλὸν || ἡλίου πρόσ|ωπον.
elementa ru|des qui pue||ros docent ma|gistri.
in d. 2ten: εἰ καὶ βασι|λεὺς πέφυκας || ὡς θνητὸς ἄ|κουσον.
in d. 1sten: τὸν φθόνον λα|βεῖν δεῖ μερίδ' || ἢ μῶμον ἔ|χειν δεῖ.
in d. 1. u. 3ten: καὶ κακῶς ἀν|εῖλεν τὸν || Σωκράτην ὁ | κοσμός.
in d. 2. u. 3ten: ἐκ δενδροφό|ρου φάραγγος || ἐξέωσε | βροντήν.
in d. 1. 2. u. 3ten: ἀγαθός, εὐφυ|ής, δίκαιος, || εὐτυχὴς ὃς | ἂν ζῇ.

Der zuletzt angeführte Vers gleicht dem Silben-Schema nach ganz und gar einem brachykatalektischen trochäischen Tetrametron. Aber mit Recht sagt von ihm schol. Heph. p. 190 διαιρεῖται δὲ ἀπὸ τοῦ τροχαϊκοῦ τῷ τε ῥυθμῷ καὶ τῇ φωνῇ. Denn im ionischen Verse der angegebenen Messung sind die beiden Schlusslängen ein katalektischer Ionicus, hinter welchem eine zweizeitige Pause einzuhalten ist: trotz des im Inlaute durchweg herrschenden $\frac{6}{8}$-Tactes wird am Schlusse zum ionischen $\frac{3}{4}$-Tacte zurückgekehrt.

b. Die anakrusische Form. Das Ionicum a minore ist als ein Ionicum a maiore mit zweizeitigem Auftacte anzusehen.

Auch hier findet die Substitution des $\frac{3}{4}$-Tactes mit dem ditrochäischen $\frac{6}{8}$-Tacte statt, z. B. statt des 1. und 3. $\frac{3}{4}$-Tactes:

Hätten die Alten wie wir Modernen den Auftact von dem folgenden schweren Tacttheile gesondert, so hätten sie nicht nöthig gehabt, zu einer uns befremdend scheinenden Auffassung dieses tactwechselnden Metrums ihre Zuflucht zu nehmen. Sie zerfällen nämlich den Tact nicht, wie wir es gethan, in sechszeitige Ionici und sechszeitige Ditrochäen, sondern in fünfzeitige dritte Päonen und siebenzeitige zweite Epitrite. Heph. p. 37 Τὸ ἀπ' ἐλάσσονος ἰωνικὸν συντίθεται μὲν καὶ καθαρόν, συντίθεται δὲ καὶ ἐπίμικτον πρὸς τὰς τροχαϊκὰς διποδίας οὕτως ὥστε τὴν πρὸ τῆς τροχαϊκῆς ἀεὶ γίνεσθαι πεντάσημον τουτέστι τρίτην παιωνικήν, καὶ τὴν τροχαϊκὴν ὁπόταν προτάττοιτο τῆς ἰωνικῆς γίνεσθαι ἑπτάσημον τροχαϊκὴν τὸν καλούμενον δεύτερον ἐπίτριτον.



Anders kann nun auch Aristoxenus diesen Rhythmus nicht in Tacte zerlegt haben, als in wechselnde $\frac{5}{8}$- und $\frac{7}{8}$-Tacte. Es ist dies der siebenzeitige Epitrit, den Aristoxenus Rh. S. 13, 14 zwar von der fortlaufenden Rhythmopöie ausschliesst, aber doch in dem Fragmente bei Psellus § 9 (S. 14) als einen in der Rhythmopöie vorkommenden Tact anerkennt. Es kann diese Art der Rhythmopöie, in welcher er als zulässig statuirt wird, nur eine solche sein, welche nicht eine fortlaufende ist, d. h. nicht aus gleichmässig wiederholten Tacten, sondern aus wechselnden Tacten besteht, und eben diese Rhythmopöie zeigt sich auch in dem vorliegenden Metrum, wo die als siebenzeitige Epitriten aufgefassten Tacte jedesmal durch einen fünfzeitigen Tact von einander getrennt sind.

2. Μέτρα χωλά oder ἰσχιορρωγικά, σκάζοντα.

Der Unterscheidung der μέτρα ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος und ἀπ' ἐλάσσονος in καθαρά und ἐπίμικτα (ἀνακλώμενα) parallel steht die Unterscheidung der μέτρα τροχαϊκά und ἰαμβικά in ὀρθά und χωλά Hephaest. p. 18. 20. Mar. Victor. p. 108. 173. 174. Statt ἰαμβικὰ χωλά (*clauda*) sagte man auch χωλιαμβικά, ἰαμβικὰ σκάζοντα Mar. Victor. p. 108, ἰαμβικὰ ἰσχιορρωγικά Triclin. im Tractat. Harlei p. 323 und Tzetzes in der mit Hülfe der Scholien abgefassten Versification des Hephästion Cramer Anecd. III p. 309. Dem Sinne nach kommen diese Wörter auf dasselbe hinaus: „Lahm, hinkend, lendenlahm". Die trochäischen und iambischen ὀρθά sind die tactgleichen Trochäen und Iamben, die höchstens nur in den eingemischten irrationalen Tacten eine rhythmische μεταβολή zeigen; die trochäischen und iambischen χωλά bieten in ihrer letzten dipodischen Basis einen Tactwechsel dar, indem hier statt des $\frac{6}{8}$-Tactes ein $\frac{3}{4}$-Tact den Ausgang bildet. Beide Arten der μέτρα χωλά dienten ursprünglich der skoptischen Poesie (Hipponax oder Ananias gilt als ihr Erfinder), späterhin werden sie auch für didaktische Poesie verwandt.

a. Die thetische Form, das trochäische χωλόν geht vom katalektischen trochäischen Tetrameter aus, dessen letzte katalektische Basis mit einem vollständigen ποὺς ἰωνικὸς ἀπὸ

μείζονος in der Form des Molossus vertauscht wird. Der Tactwechsel ist hier um so auffallender, weil er erst in der letzten Basis des Metrums eintritt.

$\frac{6}{8}$ – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ | $\frac{3}{4}$ – – ⏑ ‖

Μητροτίμῳ | δηῦτ' ἐμὲ χρὴ ‖ τῷ cκότῳ δικάζεcθαι.

Eine Parallele für den hier in der Apothesis gebrauchten akatalektischen Molossus gibt das kleomacheische Metrum Hephäst. p. 36.

b. Die anakrusische Form, das iambische χωλόν geht in der nämlichen Weise vom iambischen τρίμετρον ὀρθόν aus. Sondern wir die Anakrusis von dem folgenden schweren Tacttheile ab, so lässt sich diese tactwechselnde Bildung leicht übersehen

$\frac{6}{8}$ ◡ – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ | $\frac{3}{4}$ – – ⏑

ἀκούcαθ' Ἱππώνακτος· οὐ γὰρ | ἀλλ' ἥκω.

Am Ende steht ein $\frac{3}{4}$- oder ionischer Tact in der Form des Molossus, an erster und zweiter Stelle zwei $\frac{6}{8}$-Tacte mit anlautendem Auftacte. Die antike Theorie, welche die Anakrusis mit dem Folgenden verbindet, muss diess natürlich anders auffassen.

◡ – ◡ –, ◡ – ◡ –, ◡ – – ◡

auf 2 iambische Dipodieen folgt ein ἀντίcπαcτος — es ist dies der einzige Fall, wo schon die ältere (vorheliodorische) Metrik einen Antispast statuiren musste.

⏒ – ◡ –	⏒ – ◡ –	◡ – – ⏑
ἰαμβικὴ βάc.	ἰαμβ. βάc.	ἀντίcπα-
ἢ ἐπίτριτ. τρίτος	ἢ ἐπίτρ. τρίτ.	cτος

Die erste und zweite dipodische Basis zeigt einen Diiambus oder einen dritten Epitrit, die dritte Basis einen ersten Epitrit mit schliessender cυλλαβὴ ἀδιάφορος, — oder (wenn man nicht die dipodischen Basen, sondern die monopodischen χῶραι des Metrums im Auge hat) die letzte Monopodie ist statt eines Iambus oder Pyrrhichius ein Spondeus oder Trochäus, die vorletzte ein Iambus. Denn es kommt nur als Ausnahme vor, dass als vorletzte Monopodie des iambischen χωλόν statt des Iambus ein Spondeus gebraucht wird, wie z. B. in dem Verse:

εἰc ἄκρον ἕλκων, ὥcπερ ἀλλάντα ψύχων.

So lehrt Hephästion p. 19.

Wir haben hierbei nun noch Folgendes zu berücksichtigen. Ist, wie wir angenommen haben, der Schluss des Metrons dem Rhythmus nach ein ionischer Molossus, so ist zwar immerhin auch hier wie beim iambischen ὀρθόν die Schlusssilbe eine συλλαβὴ ἀδιάφορος, aber die natürliche Grundform derselben ist nicht wie beim ὀρθόν die Länge, sondern vielmehr die Kürze. Es zeigt sich dies sofort, wenn wir mehrere Choliamben unmittelbar hinter einander setzen,

mit anlautender und schliessender Kürze:

⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏑, ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏑

6/8 6/8 3/4 6/8 6/8 3/4

mit anlautender und schliessender συλλαβὴ ἀδιάφορος:

⏒ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏒, ⏒ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏒

Bei auslautender Kürze bilden die drei letzten Silben des Verses zusammen mit der anlautenden Kürze des folgenden Verses einen rationalen ionischen Tact. Tritt bei der für den In- und Auslaut gestatteten Anwendung der συλλαβὴ ἀδιάφορος statt der Kürze eine als irrationale Silbe zu messende Länge ein, so bilden die drei auslautenden Silben des Verses zusammen mit der anlautenden Anakrusis des folgenden Verses einen um ein weniges retardirenden irrationalen ionischen Tact.

In den Choliamben des Babrias trägt die voletzte Silbe des Verses regelmässig den Wortaccent. Dies deutet darauf hin, dass damals die vorletzte Silbe auch durch den rhythmischen Ictus stärker hervorgehoben wurde, was wir folgendermassen durch die Noten unserer Musik ausdrücken könnten:

Das zweite Viertel des letzten Tactes erhält, trotzdem es leichter Tacttheil ist, ein sforzato oder marcato.

II. Rhythmen aus 3- und 5-zeitigen Tacten.

Auch die tactwechselnden Metra dieser Art scheiden sich in zwei antithetische Formen, je nachdem der dreizeitige Tact mit dem schweren oder leichten Tacttheile anlautet: trochäisch-päonische und iambisch-päonische Metra.

a) Trochäisch-päonischer Rhythmus.

Sie gehören nur der Komödie an, sind aber auch hier nur selten gebraucht. Als Hauptrepräsentant dieser Bildung muss der Kordax in der Lysistrata 1014—1038 angesehen werden, in welchem trochäisch-päonische Tetrameter folgender Bildung

⏗ ⏑ – ⏓, ⏗ ⏑ – ⏓, | ⏗ ⏑ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏒

in stichischer Wiederholung angewandt sind. Das erste Kolon des Tetrameters ist ein trochäisches, das zweite ein päonisches Dimetron.

οὐδέν ἐστι θηρίον γυναικὸς ἀμαχώτερον
οὐδὲ πῦρ οὐδ ὧδ' ἀναιδὴς | οὐδεμία πόρδαλις.

Hätte die erste Basis des zweiten Kolons die Form eines Amphimacer, so liesse sich der Vers als ein trochäischer Asynartet auffassen; es wäre alsdann die genannte Basis ein katalektischer Ditrochäus mit schliessender dreizeitiger Länge oder mit einer einzeitigen Pause. Es kann aber niemals ein solcher Amphimacer eines asynartetischen Verses seine schliessende Länge auflösen, da dieselbe keinen zweizeitigen, sondern einen dreizeitigen rhythmischen Abschnitt vertritt. Und so kann denn auch der Päon in dem vorliegenden Metrum der Lysistrata nur ein fünfzeitiger Tact sein, mithin steht es fest, dass dort ein Tactwechsel von dreizeitigen trochäischen und fünfzeitigen päonischen Tacten stattfindet.

Andere Metra der Komödie, in welchem die trochäischen Basen mit Päonen wechseln, sind im 2. Bande bei der Behandlung der Strophenbildung zu besprechen.

b) Ῥυθμὸς δόχμιος, d. i. iambisch-päonischer Rhythmus.

Der von den Alten als ῥυθμὸς δόχμιος oder μέτρον δοχμιακόν bezeichnete Tactwechsel gehört den monodischen, sehr selten den chorischen Partieen der Tragödie an, und zwar ist er hier das Metrum gerade für die am meisten leidenschaftlich bewegten Situationen. Die Komödie bedient sich desselben nur bei Parodieen tragischer Scenen. Er besteht in dem fortwährenden Wechsel anakrusisch gebildeter fünfzeitiger und dreizeitiger Tacte, von denen ein jeder als Anakrusis eine συλλαβὴ ἀδιάφορος, mithin sowohl eine einzeitige rationale Kürze, wie eine anderthalbzeitige irrationale Länge verstattet. So ergeben sich mit Rücksicht auf Rationalität und Irrationalität 4 Formen des Dochmius

1. ⏑ ⏗ –, ⏑ ⏗
2. $\underline{\alpha}$ ⏗ –, ⏑ ⏗
3. ⏑ ⏗ –, $\underline{\alpha}$ ⏗
4. $\underline{\alpha}$ ⏗ –, α ⏗

Nach der von Aristides S. 40 bei Gelegenheit der rhythmischen μεταβολή überlieferten Classification würde die zweite Form ein Uebergang ἐξ ἀλόγου εἰς ῥητόν, die dritte ἐκ ῥητοῦ εἰς ἄλογον, die vierte ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον sein.

Im Dochmius also ist ein rationaler oder irrationaler Bakchius mit einem folgenden rationalen oder irrationalen Iambus verbunden. Dies lehrt Quintilian Instit. 9, 4, 97. Zugleich fügt derselbe aber noch eine andere Auffassung hinzu, wonach der Dochmius aus einem Iambus mit einem folgenden Amphimacer besteht: „*Dochmius, qui fit ex bacchio et iambo, vel iambo et cretico*". Die letztere Auffassung vertritt auch Aristides (§ 10, S. 102): συντίθεται ἐξ ἰάμβου καὶ παίωνος διαγυίου. Bedenken wir, dass der Name Bakchius für die Tactform ⏑ ⏗ – erst in späterer Zeit aufgekommen ist, so werden wir wohl die zweite Art der Zerlegung in einen Iambus und Päon als die frühere anzusehen haben. Für die rhythmische Geltung des Dochmius ist es freilich gleichgültig, ob man ihn auf die eine oder andere Weise zerlegt:

⏑ – –, ⏑ –
⏑ –, – ⏑ –,

doch nachdem wir uns einmal gewöhnt haben, mit den späteren Metrikern von anakrusischen Päonen als Bakchien zu sprechen, empfiehlt es sich um desswillen, den Dochmius nicht in einen Iambus und Creticus, sondern in einen Bakchius und Iambus zu zerlegen, weil wir bei der ersten Art der Auffassung päonische Cretici mit inlautender συλλαβὴ ἀδιάφορος, die ja sonst in der griechischen Metrik unerhört sind, zu statuiren genöthigt sind. Wir bemerken noch dies, dass die Zerlegung in einen dreizeitigen Iambus und fünfzeitigen Creticus keineswegs die Nothwendigkeit in sich schliesst, in dem auf diese Art gemessenen Dochmius der dritten Silbe einen stärkeren Ictus als der Schlussilbe zu vindiciren, denn nach einer bei Marius Victorinus p. 52 überlieferten Nachricht gab die rhythmische Theorie der Alten bald der ersten, bald der zweiten Länge des fünfzeitigen Creticus den Ictus: *in cretico nunc sublatio* (d. i. ἄρσις) *longam et brevem occupat, positio* (d. i. θέσις) *longam*

ἄρcιc | θέcιc
– ⏑ | –

vel contra positio longam et brevem, sublatio unam longam

θέcιc | ἄρcιc
– | ⏑ –

Victorinus gebraucht zwar sonst, so viel sich erkennen lässt das Wort *sublatio* oder *arsis* von jedem anlautenden, das Wort *positio* oder *thesis* von jedem auslautenden Tacttheile ohne Rücksicht auf den rhythmischen Ictus, aber in der vorliegenden Stelle sind augenscheinlich jene rhythmischen Ausdrücke in einer der alten rhythmischen Terminologie sich anschliessenden Bedeutung gebraucht. Es wird also gerechtfertigt sein, wenn wir dem Dochmius bei der Zerlegung in einen Iambus und päonischen Creticus den nämlichen Ictus zuertheilen, wie bei der Zerlegung in einen Päon und Iambus:

δόχμιος δόχμιος
⏒ –́ –, ⏒ –́ ‖ ⏒ –́ –, ⏒ –́
⏑ –́, – ⏒ –́ ‖ ⏒ –́, – ⏒ –́

Als Heliodor das antispastische Metrum unter die Zahl der πρωτότυπα aufnahm, und nunmehr gar manche Metra, welche nach älterer Weise anders gemessen wurden, in Antispasten zerlegte, wurde auch der Dochmius als ein antispastisches Metrum und zwar als ein antispastisches hyperkatalektisches Monometron oder, wie Hephästion p. 33 sagt, als ein antispastisches πενθημιμερές aufgefasst. Wir dürfen darin der heliodorischen Schule eben so wenig folgen wie in ihrer antispastischen Auffassung des Glyconeums u. s. w.; denn das Alles ist keine rhythmische Tradition, sondern eine verwerfliche Neuerung der Metriker aus der späteren Kaiserzeit. Dem Fabius Quintilianus ist die antispastische Messung noch unbekannt. Den Dochmius dem Rhythmus nach mit einer prokatalektischen iambischen Tripodie ⏑ –́ – ⏑ –́ zu identificiren, verbietet die Thatsache, dass die zweite Silbe des Dochmius mit Vorliebe zu einer Doppelkürze aufgelöst wird, was dort unmöglich ist. Ebenso ist es unmöglich, eine aus Dochmien bestehende Periode als bakcheische Dimeter katalektischer Bildung (also als tactgleiche asynartetische Bakcheen) aufzufassen,

⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ $\overline{\Lambda}$ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ $\overline{\Lambda}$;

denn in diesem Falle würde die Schlusssilbe des Dochmius eine unauflösbare Länge sein, während auch für sie die Auflösung häufig genug vorkommt. Zudem sind ja die Metra fünfzeitiger Tacte nach der Ueberlieferung der Alten von der asynartetischen Bildung ausgeschlossen. Auch wird von einem alten metrischen Scholion zu Aesch. Sept. 103. 128 der Dochmius ausdrücklich als ein ῥυθμὸϲ ὀκτάϲημοϲ bezeugt und das schol. Heph. p. 185 überliefert in wörtlicher Uebereinstimmung mit Etym. magn. p. 285, 28, dass die im Dochmius enthaltene rhythmische Gliederung eine „τριὰϲ πρὸϲ πεντάδα" ist, dass also der eine Bestandtheil desselben ein dreizeitiger, der andere ein fünfzeitiger ist.

Uebersicht der μεταβολαὶ ῥυθμικαί nach Aristides und Bakchius.

Die in der handschriftlichen Ueberlieferung des Bakchius vorliegende Reihenfolge der sich auf die rhythmische Metabole beziehenden Sätze ist in der folgenden Tabelle durch die Zahlen α′ β′ γ′ u. s. w. angedeutet; die von mir vorgenommenen Einschiebungen sind in Parenthesen gesetzt:

	Aristides	Bakchius
	Γίνονται δὲ μεταβολαὶ (ῥυθμικαὶ) κατὰ τρόπους δώδεκα·	
1	κατ' ἀγωγήν·	γ′ Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν ποία; . . . .
2	κατὰ λόγον ποδικὸν ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς ἕνα μεταβαίνῃ λόγον,	β′ Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμὸν ποία; ὅταν ἐκ χορείου εἰς (παίωνα) ἢ εἴς τινα τῶν λοιπῶν μεταβῇ.
3	ἢ ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς πλείους·	
4	ἢ ὅταν ἐξ ἀσυνθέτου εἰς μικτόν,	ϛ′ ὅταν ὅλος ῥυθμός (πῃ μὲν) κατὰ βάσιν ἢ διποδίαν(, πῄ δὲ κατὰ μονοποδίαν) βαίνηται·
5	ἢ ἐκ μικτοῦ εἰς μικτόν·	
6	ἢ ἐκ ῥητοῦ εἰς ἄλογον,	
7	ἢ ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον·	
8	ἢ ἐκ τῶν ἀντιθέσει διαφερόντων εἰς ἀλλήλους	δ′ ὅταν ῥυθμός (πῃ μὲν) ἀπὸ ἄρσεως (π)ῄ (δὲ ἀπὸ) θέσεως γένηται·
9	. . . .	ε′ Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν ποία; . . . . .
10	. . . .	α′ Ἡ δὲ κατὰ ἦθος; ὅταν ἐκ ταπεινοῦ εἰς μεγαλοπρεπές,
11	. . . .	ἢ ἐξ ἡσύχου καὶ σύννου εἰς παρακεκινηκός,
12	. . . .	(ἢ ἐξ ἡσύχου εἰς μεγαλοπρεπές).

IV.

Griechische Melopöie und Rhythmopöie.

Von

R. Westphal.

§ 64.

Melopöie und Rhythmopöie.

Die Harmonik und Rhythmik sind nach dem überlieferten Systeme der alten musischen Kunst zwei rein theoretische Disciplinen (τεχνικὰ μέρη); die practische Verwendung der Töne und rhythmischen Formen zu einer musikalischen Composition wurde in den beiden χρηστικὰ μέρη, der Melopöie und Rhythmopöie behandelt. Vgl. S. 13. Μελοποιΐα bezeichnet die tonische Composition, ῥυθμοποιΐα die rhythmische Composition, — wobei das Wort „Composition" zunächst von der künstlerischen Thätigkeit („dem Componiren") zu fassen ist; häufig genug aber wird μελοποιΐα und ῥυθμοποιΐα gerade wie auch bei uns das Wort „Composition" von dem musikalisch-rhythmischen Kunstwerke selber gebraucht.

Es ist ein eigenthümliches Missgeschick, dass uns von den beiden practischen Disciplinen in der alten Litteratur durchaus nichts zusammenhängendes auf uns gekommen ist. Das erste Buch des Aristides zählt am Schlusse der Harmonik (p. 47) die einzelnen μέρη der Melopöie und ebenso am Schlusse der Rhythmik die damit genau übereinstimmenden μέρη der Rhythmopöie auf:

Μέρη μελοποιΐας	Μέρη ῥυθμοποιΐας
α΄ Λῆψις μὲν δι᾽ ἧς εὑρίσκειν τῷ μουσικῷ περιγίνεται, ἀπὸ ποίου τῆς φωνῆς τόπου τὸ σύστημα ποιητέον, πότερον ὑπατοειδοῦς ἢ τῶν λοιπῶν τινος.	Λῆψις δι᾽ ἧς ἐπιστάμεθα ποίῳ τινὶ ῥυθμῷ χρηστέον.
γ΄ Χρῆσις δὲ ἡ ποιὰ τῆς μελῳδίας ἀπεργασία· ταύτης δὲ πάλιν εἴδη τρία· ἀγωγή, πέττεια, πλοκή.	Χρῆσις δι᾽ ἧς τὰς ἄρσεις ταῖς θέσεσι πρεπόντως ἀποδίδομεν.
β΄ Μίξις δὲ δι᾽ ἧς ἤτοι τοὺς φθόγγους ἀλλήλοις ἢ τοὺς τόπους τῆς φωνῆς ἁρμόζομεν ἢ γένη μελῳδίας ἢ τρόπων συστήματα.	Μῖξις καθ᾽ ἣν τοὺς ῥυθμοὺς ἀλλήλοις συμπλέκομεν εἴ που δέοι.

Die λῆψις ist hiernach die dem Künstler anheim fallende Wahl der Tonart, Tonlage, Tactart u. s. w. (wohl nur der Kürze des Aristideischen Berichtes ist es zuzuschreiben, dass bei der λῆψις der Melopöie blos die Tonlage genannt ist). Die χρῆσις ist die Verbindung der einzelnen Töne zu einer Melodie, der

einzelnen als Arsen und Thesen geltenden Zeittheile zu einer rhythmischen Reihe oder einem rhythmischen Satze (die Unterarten der χρῆϲιϲ μελοποιίαϲ sind bereits S. 479. 480 angegeben). Die μῖξιϲ scheint sich in der Melopöie auf einen Wechsel der Tonarten, Tonlagen und Transpositionsscalen, in der Rhythmopöie auf Tactwechsel und auf den Gebrauch der Pausen zu beziehen.

Eine wesentliche Ausbeute wird sich aus diesen Kategorieen nicht leicht gewinnen lassen und sowohl für die Melopöie wie für die Rhythmopöie sind wir auf anderweitige zerstreute Nachrichten und ganz besonders auf die erhaltenen Musikreste der Griechen verwiesen.

§ 65.

Melopöie der Tonarten.

Man hat geglaubt, dass die Alten keine Harmonik im modernen Sinne gehabt hätten, dass ihre gesammte Musik stets nur eine unisone gewesen sei. Die Gegner dieser Ansicht haben zwar zum Theil Stellen der Alten herbeigezogen, in denen sie wenigstens indirecte Zeugnisse für das Vorhandensein einer Polyphonie erblickten, aber sie haben hierbei nur selten mit der nöthigen Vorsicht und Genauigkeit verfahren und sind auf diese Weise zu Vorstellungen gelangt, die, wenn sie richtig wären, die Bedeutung der alten Musik ausserordentlich tief herabsetzen würden. Doch besitzen wir glücklicher Weise noch einige bisher übersehene directe Ueberlieferungen, durch die es unzweifelhaft feststeht, dass die Musik der Alten eine polyphone war, und aus denen wir uns eine ziemlich klare Vorstellung über das Wesen dieser Polyphonie zu machen im Stande sind.

Zunächst tritt uns ein bedeutungsvoller Unterschied in der Form der antiken und modernen Polyphonie entgegen. Die Polyphonie der modernen Musik beruht sowohl in der Mehrstimmigkeit der Instrumente, wie in der Mehrstimmigkeit des Gesanges. Einen m e h r s t i m m i g e n G e s a n g aber kannte das Alterthum nicht, dieser ist erst ein Resultat der christlichen Kunst. Sämmtliche Theilnehmer eines antiken Chores sangen unisono, sangen nur die Melodie; daher bestand der Gegensatz zwischen antiken Chor- und Sololiedern (Monodieen) hauptsächlich nur in der dort vorkommenden Verstärkung der Stimmen, wozu dann noch der verschiedene Tonumfang, der in Monodieen grösser

war als in Chorliedern, und die durch die verschiedenen τρόποι μελοποιίας und ῥυθμοποιίας bedingten Unterschiede hinzutreten. Es kam aber auch vor, dass Sänger von verschiedenen Stimmregionen, dass Bass- und Alt-, Tenor- und Sopransänger in demselben Chore mitwirkten. Auch dann sangen die Choreuten die blosse Melodie, — jetzt freilich nicht unison, sondern in Octaven. Aristoteles Probl. 19, 18 sagt: ἡ διὰ πασῶν συμφωνία ᾄδεται μόνον d. h. von allen Intervallen oder Accorden, die gesungen werden, ist die Octave die einzige, — Quarten-, Quinten- und alle übrigen Accorde kamen also innerhalb des antiken Gesanges nicht vor. Vgl. Aristot. Probl. 19, 17: διὰ πέντε οὐκ ᾄδουσιν ἀντίφωνα.

Die Mehrstimmigkeit wurde durch die zum Gesange hinzutretenden Instrumente bewirkt. Diejenigen, welche annehmen, dass diese der Singstimme unison gewesen seien, berufen sich missverständlich auf die oben angeführte Stelle des Aristoteles, indem sie übersehen, dass hier blos von einem ᾄδεσθαι, vom Gesange, aber nicht von der Musik überhaupt die Rede ist.

Die Griechen haben dieselbe Vorliebe für Mehrstimmigkeit, wie die meisten übrigen Völker. Aristoteles Probl. 19. 39 fragt. Weshalb hören wir lieber Accorde als Gleichklang? Διὰ τί ἥδιόν ἐστι τὸ σύμφωνον τοῦ ὁμοφώνου; Nur in der frühesten Periode der griechischen Musik soll die Instrumentalbegleitung dem Gesange unison gewesen sein (Plut. Mus. 28). Man nannte dies πρόσχορδα κρούειν. Wie Einige glaubten, hat zuerst Archilochus die Mehrstimmigkeit eingeführt. Plutarch a. a. O. sagt bei Gelegenheit der Neuerungen des Archilochus: οἴονται δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτον πρῶτον εὑρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντας [wohl πάντα zu schreiben] πρόσχορδα κρούειν. Der Ausdruck ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούειν bezeichnet eben diese durch Gesang und Instrumente hervorgebrachte Polyphonie. So lesen wir bei Aristoteles Probl. 19, 39: συμβαίνει γίνεσθαι καθάπερ τοῖς ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούουσι· καὶ γὰρ οὗτοι τὰ ἄλλα οὐ προσαυλοῦντες ἐὰν εἰς ταὐτὸν καταστρέφωσιν εὐφραίνουσι μᾶλλον τῷ τέλει ἢ λυποῦσι ταῖς πρὸ τοῦ τέλους διαφοραῖς. Der Ausdruck προσαυλεῖν ist mit πρόσχορδα κρούειν identisch. Wir sehen hieraus, dass in der alten Musik die Töne des Gesanges und des Instrumentes bald auseinandergingen, bald zusammentrafen. Hierbei kamen auch solche Accorde vor, die, wenn sie das Stück abgeschlossen hätten, einen peinlichen Ein-

druck gemacht haben würden (λυπεῖν); aber das Stück oder die Periode schliesst mit befriedigenden Klängen, in denen die Homophonie an ihrer Stelle ist, und das Gefühl der Unbefriedigtheit — sagt Aristoteles — welches wir von diesem Schlusse empfanden, ist dadurch völlig aufgehoben. — Wir müssen hier nun noch den Ausdruck ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούειν erklären. Man könnte denken, er wäre davon hergenommen, dass die Begleitung sich in tieferen, unter den Gesangstönen (ὑπὸ τὴν ᾠδήν) liegenden Tönen bewegt habe. Damit stimmt aber nicht Aristot, Probl. 19, 12: διὰ τί τῶν χορδῶν ἡ βαρυτέρα ἀεὶ τὸ μέλος λαμβάνει; Hier ist von einer blossen Instrumentalmusik die Rede: die tieferen Töne dienen stets zur Melodieführung, die höheren zur Begleitung. Die uns erhaltenen Specialnotizen über antike Polyphonie zeigen, dass es nicht anders war, wenn die Melodie gesungen wurde. Auch bei uns gibt es manche Stücke dieser Art (wir erinnern an den bekannten „König von Thule"). Der Ausdruck ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούειν scheint vielmehr mit Rücksicht auf die Parasemantik, d. h. auf die Notirung der Composition verstanden werden zu müssen. Die Instrumentalnoten wurden nämlich unterhalb der Gesangnoten, zu denen sie angeschlagen werden sollten, geschrieben, und so sind auch die uns erhaltenen Notenscalen, welche zugleich Gesang- und Instrumentalnoten enthalten,, eingerichtet. πρόσχορδα κρούειν oder προσαυλεῖν heisst hiernach: dieselben Töne spielen, welche den Gesangnoten zukommen, ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούειν heisst: die unterhalb der Singnoten angegebenen und von diesen verschiedenen Instrumentalnoten spielen.

Ob nun freilich Archilochus mit Recht als Erfinder dieses ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούειν gelten darf, müssen wir dahingestellt sein lassen; wird doch in dem angegebenen Capitel des Plutarch so Manches auf ihn zurückgeführt, was ihm nicht gehört. Ich sollte denken, dass Terpander, welcher in der zweiten Generation vor Archilochus am Anfange der Olympiadenrechnung gelebt hat, jene Polyphonie gekannt haben muss. Denn in einem nahen Zusammenhange mit ihm steht, was Plut. Mus. 19 über die κροῦσις des σπονδειακὸς τρόπος erzählt. Hier werden uns specielle Accorde genannt, welche zu bestimmten Tönen des Gesanges erklangen: Quinten-, Quarten- Terzen- und Secunden-Accorde. Jene Stellen und was aus ihnen für die Eigenthümlichkeit der alten Harmonielehre folgt, soll weiter unten behandelt werden.

Aber wie viele Töne der Begleitung konnten zu einem Tone des Gesanges angeschlagen werden, oder mit anderen Worten: wie viele Töne enthalten die Accorde der griechischen Musik? Plutarch a. a. O. redet immer nur von zweistimmigen Accorden, aber daraus folgt nicht, dass die Griechen nur diese gekannt hätten. Denn einmal ist es eine besonders alterthümliche und einfache Musik, welche Plutarch beschreibt, und sodann hat er auch gar keine Gelegenheit, von mehr als zweistimmigen Accorden zu reden, denn er spricht nur davon, dass bestimmte Töne zwar nicht im Gesange des τρόπος σπονδειακός vorgekommen, dagegen in der begleitenden κροῦσις zu diesem oder jenem Tone des Gesanges angeschlagen seien. Wir besitzen nun aber eine ganz ausdrückliche Nachricht, dass die alte Musik eine Polyphonie der Begleitung gekannt hat; ja wir kennen noch den Künstler, der diese Polyphonie zuerst eingeführt hat. Es ist Lasos von Hermione, der auch noch als Lehrer des Pindar, als Neugestalter der Rhythmik, als Begründer einer neuen Epoche der dithyrambischen Poesie und sonst in der Geschichte der musischen Kunst eine hohe Bedeutung einnimmt. Von ihm heisst es bei Plut. Mus. 29: Λᾶσος δὲ ὁ Ἑρμιονεὺς εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τῇ αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος εἰς μετάθεσιν τὴν προϋπάρχουσαν ἤγαγε μουσικήν· Ein neuerer Herausgeber der Plutarchischen Schrift lässt hierauf die Worte folgen: οὗτος γὰρ ἑπταφθόγγου τῆς λύρας ὑπαρχούσης ἕως εἰς Τέρπανδρον τὸν Ἀντισσαῖον διέρριψεν εἰς πλείονας φθόγγους. Sollte dies in der That eine Erklärung des vorausgehenden Satzes sein, so wäre es eine ganz und gar verkehrte Erklärung, ganz abgesehen von dem Ausdruck ἕως εἰς Τέρπανδρον. Jene Neuerung des Lasos in Bezug auf die Polyphonie kann den Worten gemäss, die ich für durchaus unverdorben halte, nicht anders als folgendermassen verstanden werden: „Lasos veränderte dadurch, dass er mit einer Polyphonie der αὐλοί begleitete und sich mehrerer fern von einander liegender Töne bediente, die frühere Stufe der Musik.“ Die Worte αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας heissen nicht: „er begleitete mit Flöten, welche einen Umfang von vielen Tönen hatten“, sondern: „er begleitete den Gesang mit einer Mehrstimmigkeit der Flöten“, und dies ist durch das folgende πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος erklärt, d. h. er bediente sich zur Beglei-

tung nicht Eines Flötentones (der mit dem Tone des Gesanges, zu dem er angeschlagen wurde, einen nur zweistimmigen Accord gebildet haben würde), sondern mehrerer, und zwar hatten diese nicht dieselbe Höhe, waren nicht homophon, sondern διερριμμένοι, sie lagen fern von einander ab, sie bildeten „διαστήματα". Die doppelten Adjective πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις sind nothwendig, denn ein blosses πλείοσι φθόγγοις hätte auch bedeuten können, dass die Instrumentaltöne, welche gleichzeitig ertönten, homophon gewesen wären; durch den Zusatz διερριμμένοις ist deren Verschiedenheit bezeichnet.

Wir lernen hiermit in Lasos den Erfinder der polyphonen Begleitung des Chorgesanges kennen, die also nachweislich schon der Generation vor Pindar und Aeschylus angehört. Wir dürfen hieraus aber nicht den Schluss ziehen, dass bis auf Lasos das Instrument die Töne des Gesanges immer nur mit einem einzigen Tone begleitet hätte. Es heisst nur, Lasos hätte die πολυφωνία der Begleitung erfunden, er begleitete zuerst mit vielen Tönen, darauf liegt der Nachdruck; mit zwei oder drei Tönen mochte man schon vor ihm den Gesang begleitet haben.

Die polyphone Begleitung des Gesanges konnte entweder durch mehrere Blasinstrumente, wie bei Lasos, oder durch verschiedene, gleichzeitig angeschlagene Saiten eines Saiteninstruments, oder durch mehrere Saiteninstrumente, oder endlich durch einen Verein von Blas- und Saiteninstrumenten ausgeführt werden; die letztgenannte Art der Polyphonie kommt bereits bei Pindar vor. So in der in dorischer Tonart gehaltenen dritten olympischen Ode, denn es heisst hier v. 6 ff.: Der Sieg des Theron verlangt es, demselben „φόρμιγγά τε ποικιλόγαρυν καὶ βοὰν αὐλῶν ἐπέων τε θέσιν συμμῖξαι πρεπόντως", — also ein Saiteninstrument, mehrere Blasinstrumente und die Melodie des Gedichts.

Weiter aber als bis zur Polyphonie der Begleitung sind die Griechen nicht gekommen. Eine Polyphonie des Gesanges ist ihnen wenigstens bis auf die aristotelische Zeit nachweislich fremd geblieben und auch späterhin findet sich keine Spur davon.

Um nun eine Einsicht in die Accordenlehre der Alten zu gewinnen, müssen wir zunächst einen Blick auf die bei ihnen übliche Eintheilung der Accorde werfen (Euclid. 8, Aristid. 12, Gaudent. 11, Bryenn. 1, 5).

Zwei Töne (φθόγγοι) sind entweder gleich ὁμόφθογγοι, ὁμότονοι), oder sie bilden ein Intervall. In letzterem Falle sind sie entweder cύμφωνοι oder διάφωνοι. Zu den cύμφωνοι gehören die Octave, die Quinte und Quarte (Unterquinte), sowie alle aus der Verbindung einer Quinte, Quarte, Octave mit einer weiteren Octave bestehenden Intervalle (διὰ παcῶν, διὰ πέντε, διὰ τεccάρων, διὰ πέντε καὶ παcῶν, διὰ τεccάρων καὶ παcῶν, δὶc διὰ παcῶν). Von diesen werden die Octaven- (oder Doppeloctaven-) Töne mit den speciellen Namen ἀντίφωνοι und ἀντίφθογγοι benannt. Alle übrigen Intervalle, z. B. Terzen, heissen φθόγγοι διάφωνοι, und zwar aus dem Grunde, weil man bei einem Terzen-, Sexten-, Septimen-Intervall die beiden darin enthaltenen Töne als zwei verschiedene Töne vernimmt, während die beiden Töne der Octave, der Quinte und der Quarte oder Unterquinte eine κρᾶcιc, gleichsam nur ein einziger Ton zu sein scheinen. So lautet die Definition der Alten, und wenn dieselbe für uns gleich etwas Befremdliches hat, so müssen wir doch darin so viel als richtig anerkennen, dass z. B. in einem Terzenaccorde etwas viel Bestimmteres liegt als in der Quinte: die beiden Töne der Terz treten schärfer hervor, haben etwas Selbstständigeres und gleichsam Persönlicheres, als die beiden Töne der Quinte. Man würde aber sehr irren, wenn man glauben wollte, dass die Alten nur ihre cύμφωνοι, nicht aber die διάφωνοι als Accorde in der κροῦcιc gebraucht hätten. Dem widerspricht zunächst eine weitere Eintheilung, wonach man neben den cύμφωνοι und διάφωνοι auch noch παράφωνοι unterschied. Bryenn. 1, 5; Gaudent. 11: παράφωνοι δὲ οἱ μέcοι μὲν cυμφώνου καὶ διαφώνου, ἐν δὲ τῇ κρούcει φαινόμενοι cύμφωνοι. ὥcπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται ἀπὸ παρυπάτηc μέcων (*f*) ἐπὶ παραμέcην (*h*) καὶ ἐπὶ δύο τόνων ἀπὸ [λιχανοῦ] μέcων διατόνου (*g*) ἐπὶ παραμέcην (*h*). Also die grosse Terz *g h* und die vermehrte Quarte *f h* sind παράφωνοι und erscheinen in der κροῦcιc als cύμφωνοι. Hiermit ist also die Anwendung nicht nur der grossen Terz, sondern auch der übermässigen Quarte für die Begleitung (κροῦcιc) völlig gesichert.

Am wenigsten ist man stets geneigt gewesen, der griechischen Musik die Anwendung der Terz als eines für den melodischen und harmonischen Gesang nothwendig charakteristischen Tones zuzugestehen. Der einzige Grund hierfür beruht eben auf dem missverstandenen Terminus des διάcτημα διάφωνον, mit

welchem die Griechen ein jedes Intervall ausser Quarte, Quinte und Octave, mithin also auch die Terz bezeichnen. Dass nun in der That das Wort διαφωνία von der Terz angewandt im Sprachgebrauche der griechischen Musiker etwas durchaus anderes bedeutet als unser „Dissonanz“, dass die Griechen bei ihrer Terz genau dasselbe gefühlt haben, wie wir Modernen bei der Terz des tonischen Dreiklanges, dies lässt sich aus den erhaltenen Musikresten aufs evidenteste nachweisen. Ich ersuche den Leser, zu diesem Zwecke den im Supplemente dieses Bandes mitgetheilten kleinen Satz des Anonym. § 98 zu überblicken. Es enthält derselbe zwei ebenmässig gegliederte Perioden von je einem viertactigen Vorder- und Nachsatze. Die Tonart ist dieselbe wie unser *D*-moll (mit einem ♭ als Vorzeichen, mit der Note *d* beginnend und wiederum mit der Note *d* abschliessend). Eigenthümlich ist hier in tonischer Beziehung nur dies, dass die Sexte und Septime gar nicht vorkommt: in sämmtlichen Vorder- und Nachsätzen wird nicht höher als bis zur Oberdominante der tonischen Prime hinaufgestiegen — wir können dies zunächst als einen beabsichtigten Archaismus bezeichnen.

In Beziehung auf feste und straffe rhythmische Gliederung steht das kleine Stückchen völlig auf dem Boden unserer heutigen Musik, und schon aus ihm allein gewinnen wir die Ueberzeugung, dass in dieser Beziehung die Musik der Griechen keinerlei Zusammenhang hat mit der Musikepoche des Mittelalters oder der des 15. und 16. Jahrhunderts.

Der erste Vordersatz beginnt mit der Prime und kehrt wiederum zur Prime zurück; der zweite beginnt mit der Quinte und schliesst mit der Terz. Der Vordersatz der zweiten Periode (Tact 9) hebt wiederum mit der tonischen Prime an, um mit der Quarte zu enden, der Nachsatz der zweiten Periode geht von der Quinte bis zur tonischen Prime. Beidemale nun, wo mit der tonischen Prime geschlossen wird, gehen derselben die beiden übrigen Töne des tonischen Dreiklanges voraus, so dass wir jedesmal die drei Töne des tonischen Dreiklanges *a f d* absteigend nach einander hören. Wäre die Terz nicht auch dem griechischen Ohre als der die Quinte und Prime nothwendig vermittelnde Uebergangston erschienen, so hätten sie dieselbe sicherlich nicht mit der Consequenz wie in dem vorliegenden Stücke als Uebergangston zwischen *a* und *d* angewandt, und kaum wird Jemand jetzt noch im Ernste in Abrede stellen wollen, dass die Griechen

dasselbe Wohlgefallen wie die Modernen an dem vollen tonischen Dreiklange hatten. Ginge dem schliessenden Tone *d* blos die Quinte *a* mit Auslassung der Terz *f* voraus, so würde dies eine συμφωνία genau in dem Sinne sein, welcher nach der von den griechischen Theoretikern selber aufgestellten Theorie zufolge mit συμφωνία verbunden werden muss, d. h. die unmittelbar auf einander folgende Quinte und Prime hätte dem Ohre nicht jene individuelle Bestimmtheit vorgeführt, welche in dem vollen tonischen Dreiklange liegt, die Töne *a* und *d* hätten den Eindruck eines viel farbloseren Schlusses gemacht, dergestalt, dass Quinte und Prime gleichsam in einer „κρᾶσις" (vgl. S. 709) zusammengeklungen hätten mit dem streng ausgesprochenen Charakter des Unbestimmten. Die Terz *f* aber ist es, die entschieden den Charakter des Individuellen und Bestimmten verursacht: die farblose indifferente κρᾶσις der συμφωνία ist aufgehoben, wir haben dem Ausdrucke der Griechen zufolge eine διαφωνία.

Der Octavengattung nach gehören die vorliegenden auf der Transpositionsstufe mit einem ♭ ausgeführten zwei Perioden dem Ὑποδώριον εἶδος διὰ πασῶν an, welches nach S. 274 in der klassischen Zeit der griechischen Musik den Namen Αἰόλιος ἁρμονία oder Αἰολιστί führte. Demgemäss stellt sich die äolische oder hypodorische Melopöie als eine mit unserem Moll in allen wesentlichen Stücken identische Composition heraus. Insonderheit verdient noch einmal hervorgehoben zu werden, dass vor dem Schlusse die tonische Mollterz in einer ebenso bestimmten und charakteristischen Form erklingt wie in den analog angelegten Mollcompositionen unserer Tage. Nur darin findet zwischen dem alten äolischen und unserem heutigen Moll ein Unterschied statt, dass die Sexte und Septime des antiken Moll beim Aufsteigen nicht um einen Halbton erhöht werden kann.

Wenn wir in dem Obigen dem antiken Moll oder dem Aeolischen die Anwendung des vollen Molldreiklanges vindiciren mussten, so wird wohl hiergegen kaum von irgend einer Seite her der Einspruch erhoben werden, dass dort die Schlusstöne *a f d* am Ende des ersten Vorder- und des zweiten Nachsatzes nicht als Accord erscheinen, sondern nach einander angeschlagen werden, denn es ist ganz einerlei und macht durchaus immer denselben Eindruck, ob die drei Töne des dorischen Dreiklanges gleichzeitig erklingen oder ob der Accord des Dreiklanges von der Quinte abwärts in seine drei einzelnen Töne auf-
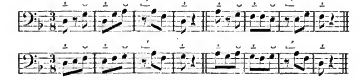
gelöst wird. Die genauere Beachtung der übrigen Tacte wird aber noch zu einem etwas anderen Ergebnisse führen. In der ersten Periode findet sich im Anfangstacte sowohl des Vorder- wie des Nachsatzes je nach dem ersten Achtel eine Achtelpause, während die entsprechenden Tacte der zweiten Periode durch drei Achtelnoten ausgefüllt sind. Es kann dies nicht auffallend erscheinen, denn wir haben es ja den überlieferten Notenzeichen zufolge nicht mit den Tönen des Gesanges, sondern mit den Tönen eines Instrumentes zu thun, und dem Charakter der Instrumentalmusik, zumal der Kithara, ist eine Pause in der Mitte des Dreiachteltactes durchaus angemessen. Aber wir finden ausserdem noch eine viel charakteristischere Verwendung der Pause. In jedem der vier Kola nämlich beginnt jeder dritte Tact mit einer anlautenden Achtelpause, dergestalt, dass die beiden leichteren Tacttheile des Dreiachteltactes durch Töne, der schwere Tacttheil aber durch eine Pause ausgedrückt ist. Die Consequenz, mit welcher diese Anwendung der Achtelpause für jeden dritten Tact der vier Kola ausgeführt ist, bedingt eine solche Concinnität in der Tonfolge, dass an diesen Stellen die Richtigkeit des überlieferten Notentextes, resp. die Richtigkeit der von mir gegebenen Notenentzifferung über allen Zweifel feststeht.

Fehlt nun aber in dem uns vorliegenden Instrumentalsatze viermal an derselben Stelle ein den schweren Tacttheil ausdrückender Ton, so folgt daraus, dass mit unserer Instrumentalstimme gleichzeitig noch eine andere Stimme verbunden gewesen sein muss, welche an den vier bezeichneten Stellen den den schweren Tacttheil darstellenden Ton herzubrachte*). So stellen sich die uns überlieferten Instrumentalnoten nicht als die eigentliche melodieführende, sondern als eine begleitende Stimme dar, und jeder Musiker wird zustimmen, dass wir es alsdann mit einem zu einer melodieführenden Stimme hinzutretenden Basse zu thun haben, der an Klarheit und Durchführung auch vom Standpunkte unserer heutigen Harmonisirung nichts zu wünschen übrig lässt. Bei

*) Wir sehen, wie streng rhythmisch in jeder Beziehung die vorliegenden Kola angelegt sind und wie scharf dem jedesmaligen Schlusse eines Kolon die harmonische Folge der Töne aufs strengste entspricht. So wie man aber in jedem dritten Tacttheile eines jeden Kolon an Stelle des den schweren Tacttheil vertretenden Tones eine Pause hören müsste, so würde der Rhythmus in der für das Ohr empfindlichsten Weise im eigentlichen Sinne des Wortes abgeschnitten und der schöne rhythmische Fluss eines jeden Kolon gelähmt sein.

der trümmerhaften Gestalt, in der diese ganze Partie des Anonymus auf uns gekommen ist, darf es keineswegs auffallen, dass die mit der bassirenden Stimme ursprünglich verbundene Melodie nicht mit überliefert ist. Indess lässt sich wenigstens die metrische Form der Melodie mit annähernder Genauigkeit erkennen: sie bestand aus zwei trochäischen Versen desjenigen Schema, welches Hephästion p. 56 τὸ ἐξ δύο ἰθυφαλλικῶν ἀσυνάρτητον nennt, unter Hinzufügung des Sapphischen Beispieles

Δεῦρο δηὖτε Μοῖσαι || χρύσεον λιποῖσαι.



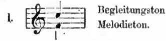
Sind wir also der Eigenthümlichkeit der uns überlieferten Instrumentalnoten und speciell der Pausen gemäss mit Nothwendigkeit darauf hingeführt, dieselben als begleitende Stimme anzusehen, so muss auch auf die zweimaligen Schlüsse im ersten und dritten Kolon *a f d* selbstverständlich ein Ton der Melodie gekommen sein, und dieser kann kein anderer als wiederum irgend ein Ton des tonischen Dreiklanges gewesen sein. Man wird demnach bei jenen Schlüssen keineswegs blos die getrennten Töne des tonischen Dreiklanges, sondern einen mindestens zweistimmigen Accord gehört haben.

Freilich gibt es Viele, welche der griechischen Musik die Anwendung wirklicher Accorde absprechen und stets eine unisone Instrumentalbegleitung der Singstimme behaupten, doch dieser Ansicht treten mit aller Entschiedenheit die ausdrücklichen Berichte der Alten entgegen. Schon zu Anfang dieses § haben wir historische Nachrichten vorgeführt, welche allerdings für die früheste Epoche ein *unisono* des Gesanges und der Instrumentalbegleitung behaupten, aber bereits für die Zeit des Archilochus eine von den Tönen des Gesanges divergirende Bewegung der begleitenden Instrumentaltöne ausdrücklich statuiren und für die Zeit des Lasos eine Polyphonie der begleitenden Stimmen als die übliche Weise der Begleitung hinstellen. Zu diesen allgemein-historischen Daten kommen nun noch die speciellen Notizen über diejenigen Töne, welche die κροῦσις zu be-
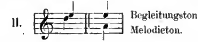
stimmten Tönen des Gesanges angeben. Sie sind enthalten im 19. Cap. der Plutarchischen Schrift *de musica*, dessen Wortlaut wir bereits S. 296 und 297 mitgetheilt haben.

Plutarch redet dort von Compositionen des alten Terpandrischen und Olympischen Styles, welche einer Scala angehören, die zwar diatonisch ist, aber nichts desto weniger sich irgend eines bestimmten Tones für die Melodie enthält. Diese Ausschliessung eines bestimmten Tones, so berichtet Plutarch, habe in einer edlen Einfachheit ihren Grund, nicht aber etwa darin, dass der ausgelassene Ton überhaupt jenen alten Componisten nicht bekannt gewesen sei; denn, so sagt Plutarch, jener Ton würde blos in der Melodie ausgelassen, die begleitende κροῦσις wusste ihn wohl zu benutzen, und dann wird des weiteren ausgeführt, zu welchen Tönen der Melodie der hier ausgelassene Ton als Accordton gebraucht wird.

Ausgelassen wird einmal auf dem διεζευγμένον-Systeme der Melodieton *c* —; er wird als Begleitungston zum Melodietone *f* gebraucht:



Ausgelassen wird in einer andern Composition der Melodieton *e* —; in der Begleitung wird dies *e* mit den Melodietönen *a* und *d* verbunden:



Wieder in anderen Compositionen, für welche das συνημμένον-System zu Grunde gelegt ist, wird von der Melodie die νήτη συνημμένων *a* unbenutzt gelassen —; als Begleitungston wird dies *a* mit folgenden Melodietönen *c*, *d*, *e*, *g* verbunden:

III. Begleitungston
Melodieton.

Derjenige würde unsere Stelle gänzlich missverstehen, der darin ein vollständiges Verzeichniss der in jenen alten Compositionen überhaupt vorkommenden Octavtöne erblicken würde. Es sind eben nur Beispiele angegeben, wie die der Melodie fehlenden Töne in der κροῦσις mit Tönen der Melodie verbunden sind; dass auch mit denjenigen Tönen, welche der Melodie nicht

fremd waren, bestimmte Accorde gebildet wurden, muss als selbstverständlich angenommen werden. So unvollständig aber die uns hier vorliegenden Angaben über die Accordbildungen sind, so haben sie dennoch für uns eine ungemeine Wichtigkeit. Denn einmal sehen wir, dass ausser den Quintenaccorden (*f c*, *a e*, *d a*) und den Quartaccorden (*e a*) auch die Secunde (*d e*, *g a* oder, was dasselbe ist, die Septime) und die Sexte (*c a* oder, was dasselbe ist, die Terz) gebräuchlich war. Sodann aber sind diese Notizen durchaus geeignet, uns von der harmonischen Behandlung bestimmter Tonarten oder wenigstens einer bestimmten Tonart ein durchaus klares Bild zu verschaffen. Und davon muss nunmehr die Rede sein.

Plutarch bezeichnet die Compositionen, von denen er redet, als den τρόποc cπονδειακόc, d. h. als die Art und Weise wie die bei Spendungen üblichen alten Lieder behandelt wurden. In welcher Tonart waren dieselben genommen?

Man könnte hier zunächst an die phrygische Tonart denken. Aber diesen Gedanken wird man sofort aufgeben müssen, wenn man die an unserer Stelle weiter folgenden Worte liest, denn da heisst es: „auch die phrygischen Compositionen beweisen, dass die Nete Synemmenon dem Olympus und seinen Nachfolgern nicht unbekannt war, denn sie wandten sie nicht blos in der Begleitung an, sondern gebrauchten sie in den Metroa und einigen anderen phrygischen Compositionen auch für die Melodie.“ Daraus folgt unmittelbar, dass die Compositionen des τρόποc cπονδειακόc, aus welchem uns die obigen sieben Accorde mitgetheilt werden, nicht in der phrygischen Tonart gesetzt waren, sondern vielmehr in der dorischen, jener altgriechischen Tonart, welche Olympus und seine Schule ausser der phrygischen und lydischen Tonart anwandten (an die lydische Tonart lässt sich beim τρόποc cπονδειακόc natürlich gar nicht denken).

Die dorische Octavengattung wird bei einer Scala ohne Vorzeichnung durch die Tonreihe von *e* bis *e* gebildet. Zwei von den Melodieen des Mesomedes, das Lied an die Muse und an Helios, gehören dieser dorischen Octavengattung an. Neuere Bearbeiter haben diese dorischen Melodieen in Beziehung auf die Harmonisirung in derselben Weise behandelt, wie den in *e* schliessenden Kirchenton des 15. und 16. Jahrhunderts, der jetzt nach mittelalterlicher Nomenclatur als *tonus Phrygius* bezeichnet wird — sie verbinden nämlich mit dem schliessenden *e* der Me-

lodie die Accordtöne *gis* und *h*. Wir sehen aber aus den von Plutarch überlieferten Notizen, dass das *e* des alten Dorisch mit dem Begleitungstone *a* verbunden wird. Hieraus geht unwiderleglich hervor, dass das antike Dorisch bei der Transpositionsscala ohne Vorzeichnung ein *A*-moll ist, aber ein *A*-moll, welches in seiner Melodiebildung die Eigenthümlichkeit hat, dass die Melodie nicht mit der Mollprime *a*, sondern mit der Quinte (Oberquinte oder Unterquarte) *e* abschliesst, zu welcher in der Begleitung die tonische Prime *a* ertönt. Wird eine dorische Melodie auf dem alten Synemmenonsysteme ausgeführt, so muss sie nothwendig plagalisch gebildet sein, d. h. der dorische Melodieschlusston in *e* ist nicht der tiefste Ton der Melodie, sondern es geht die Melodie unterhalb *e* eine Quarte abwärts und oberhalb *e* eine Quarte in die Höhe:

				Synemmenon		
Hypate	Parhyp.	Lich.	Mese	Trite	Paranete	Nete
H	*c*	*d*	***e***	*f*	*g*	*a*

Plutarch sagt nun, dass im τρόπος σπονδειακός die Nete Synemmenon d. i. der Ton *a* als Melodieton ausgelassen worden sei, es ging also die Melodie unterhalb *e* bis zum Tone *H*, oberhalb *e* bis zum Tone *g*. Obwohl also das Dorische ein *A*-moll ist, so wird doch in dem dorischen τρόπος σπονδειακός der Ton *a* von der Melodie ganz und gar unberührt gelassen, während derselbe allerdings in der Begleitung häufig angeschlagen wird und insbesondere derjenige Accordton ist, mit welchem sich der Schlusston *e* der dorischen Melodie verbindet.

In harmonischer Beziehung ist also das Dorische mit dem Aeolischen, welches wir als ein in der tonischen Prime schliessendes Moll bezeichnen müssen, identisch — der Unterschied beruht in der Verschiedenheit der Melodiebildung, denn der Schwerpunct der dorischen Melodie ist die Mollquinte *e*, die Prime ist hier für die Melodie so unwesentlich, dass dieselbe, wie wir gesehen, im τρόπος σπονδειακός gänzlich unberührt blieb,

$$\binom{a}{1} \quad \begin{matrix} h & c & d & e & f & g \\ 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 \end{matrix} \quad \binom{a}{8}$$

während sie allerdings in der einer viel späteren Zeit angehörenden dorischen Melodie auf die Muse und auf Helios auch als Melodieton zur Anwendung gebracht ist. Ebenso kommt auch nach unserer Stelle Plutarchs der Ton *a* in der von ihm unter

II berücksichtigten Form des τρόποc cπονδειακόc als Melodieton vor — in diesem Falle verbindet sich dies *a* mit dem Begleitungstone *e*, welches wiederum für den entschiedenen Mollcharakter der dorischen Harmonie, wie wir ihn oben dargestellt haben, ein Zeugniss ablegt — gleich der Mollquinte *e* verbindet sich auch die in der Melodie vorkommende kleine Terz *c* mit der begleitenden Mollprime *a* der Instrumente (wie wir aus den Plutarchischen Beispielen Nr. III ersehen

Melodieton: *e* *c* *a*
Begleitung: *a* *a* *e*

Es kann hiernach auch nicht mehr der leiseste Zweifel obwalten, dass das Dorische ein in harmonischer Beziehung mit dem Aeolischen durchaus identisches *A*-moll ist und von diesem sich wesentlich nur dadurch unterscheidet, dass es die Melodie nicht in der Prime, sondern in der Quinte abschliesst. Beides, Dorisch und Aeolisch oder Hypodorisch würden wir Neueren nur aus einer einzigen Tonart gelten lassen. Von den Alten macht es, wie wir S. 283 gesehen, Plato ebenso, der jedesmal, wenn er vom Dorischen spricht, auch unter diesem das Hypodorische oder Aeolische mit einbegreift. Heraklides Ponticus und die Aristotelischen Problemata geben einen Unterschied zwischen Dorisch und Aeolisch an, der darauf hinausläuft, dass das Aeolische individueller, bestimmter, thatkräftiger ist, während das Dorische einen abstracteren, unbestimmteren und gleichsam unpersönlichen Charakter hat S. 274. 281. Dieser Unterschied hängt aufs genaueste damit zusammen, dass das Aeolische in der Prime, das Dorische in der Quinte die Melodie abschliessen lässt.

Einer näheren Analyse der beiden uns überlieferten dorischen Melodieen können wir uns hier enthalten. Wir weisen noch einmal darauf hin, dass zu dem schliessenden *e* nothwendig ein *a*, nicht ein *h* der Begleitung gehört und dass mithin der *A*-mollcharakter durchgehend gewahrt werden muss. Dies schliesst nicht aus, dass die dorische Melodie von *A*-moll sowohl nach *C*-dur wie nach *G*-dur modulirt, stets aber mit Fernhaltung der Töne *fis* und *gis* auf der Begleitung. In dem Liede an die Muse tritt ein Uebergang nach *C*-dur in den $\frac{3}{4}$-Tacten der beiden Hexameter ein „Καλλιόπεια cοφά u. s. w.“: Hier hören wir ein volles *C*-dur mit grosser Septime — bei den Modulationen nach *G*-dur entspricht das antike *dur* nicht völlig unserem modernen, denn die Septime fehlt.

Wenn wir bei den uns erhaltenen dorischen Melodieen von einem in *e* schliessenden *A*-moll sprechen, so haben wir dabei im Gedanken die beiden Lieder auf die Muse und auf Helios aus der Transpositionsscala mit einem ♭, in welcher sie geschrieben sind, in die Scala ohne Vorzeichnung transponirt, um den Vergleich zwischen dem antiken Dorisch mit dem der gleichen Octave angehörenden Kirchentone *e* bis *e* zu erleichtern.

Nehmen wir auch für das dritte, an die Nemesis gerichtete Lied des Mesomedes eine Transponirung aus der für dasselbe überlieferten Scala mit einem ♭ in die Scala ohne Vorzeichnung vor, so gehört dasselbe der Octavengattung *g a h c d e f g* an, mithin der iastischen oder hypophrygischen Octavengattung. Es versteht sich von selbst, dass die iastische oder hypophrygische Melodie nicht minder als die dorische von einer nicht mit den Melodietönen unisonen κροῦϲιϲ begleitet wurde. Sind wir so glücklich für die Art und Weise der Begleitung der dorischen Melodie sehr wichtige und werthvolle Angaben in der Ueberlieferung bei Plutarch zu besitzen, so sind wir in Betreff der zu einer hypophrygischen Melodie hinzukommenden Accordtöne lediglich auf die Melodie selber angewiesen. Dabei müssen wir von dem Grundsatze ausgehen, bei einer zu versuchenden Begleitung immer nur solche Accordtöne zu wählen, welche sich ungezwungen und natürlich aus der Melodie und ihrer klaren uns vorliegenden rhythmischen Periodisirung von selber ergeben. Vom Standpunkte der Alten aus können wir sagen, dass die Hauptmasse der Melodie in drei Systemata zerfällt. Das erste System umfasst die vier ersten Reihen, die sich genau in Vorder- und Nachsatz zweier dikolischer Perioden zerlegen. Gerade so ist das zweite System gegliedert, welches die Reihen 5—8 umfasst. Das dritte System (Reihe 9—12) ist in der Melodie eine ziemlich genaue Repetition des zweiten Systems. Daran schliessen sich dann endlich noch zwei als Epodika gebrauchte Perioden von drei und von fünf Reihen. Die ungerade Zahl entsteht hier dadurch, dass je zweimal der Vorder- und Nachsatz einer Periode noch durch einen in der Mitte eingeschobenen Zwischensatz erweitert ist.

Ein jedes der drei Systeme beginnt mit *g* und schliesst mit demselben Tone *g* ab. Wollen wir aber der einfachen Melodie durch die Harmonisirung keinen Zwang anthun, sondern nur solche Accorde wählen, welche durch die Folge der Melodietöne

von selber vorgezeichnet sind, so werden wir dasjenige *g*, welches das System anfängt, anders zu begleiten haben, als das schliessende *g*; das letztere erfordert die Begleitungstöne *h d*, das erstere die Begleitungstöne *c e*. Das System also beginnt in der Tonica von *C*-dur und schliesst in der Tonica von *G*-dur und diese Tonart *G*-dur ist entschieden die vorherrschende. (Von dem ersten Systeme gehört ihr die ganze zweite Periode und der Nachsatz der ersten Periode an, blos der Vordersatz der ersten Periode ist hier in *C*-dur gehalten.) Bei diesem Vorwalten des *G*-dur müssen wir die *C*-dur-Tacte als eine auf die Unterquarte von *G*-dur (auf *c*) basirte Partie ansehen; wir haben also in dem ganzen iastischen oder hypophrygischen Liede ein *G*-dur zu erblicken, in welchem neben dem tonischen Dreiklange von *g* die Unterquinte oder, was dasselbe ist, die Quarte desselben ganz besonders bevorzugt ist. Dies letztere ist eben das charakteristische des iastischen oder hypophrygischen Dur; es fehlt demselben die grosse Septime (es ist ein *G*-dur ohne *fis* und auch in der Begleitung darf der Ton *fis* nicht gebraucht werden). So fehlt der Melodie denn auch der vollständige auf der Quinte (*d*) zu errichtende Dreiklang — mithin ist eine hypophrygische oder iastische Melopöie von selber auf die Unterdominante (*c*) hingewiesen. Wollen wir das Iastische noch spezieller definiren, so müssen wir sagen, es ist e r s t e n s ein Dur, welches in der Melodie über die tonische Prime nur bis zur Quinte oder höchstens bis zur Sexte hinaufsteigt, die Septime des harmonischen Grundtones aber in der Melodie gänzlich unbenutzt lässt. Z w e i t e n s: dies Dur modulirt nach der Tonart der Unterdominante; der Melodieton *f*, welcher in unserer Composition vielfach vorkommt, fungirt niemals als Septime des Principaltones *g*, sondern ist stets die Quarte der verwandten Unter-Dominantentonart (des *C*-dur). Eine Modulation nach irgend einer andern Tonart, insbesondere nach Moll, ist für das Iastische unmöglich. Der Gesammteindruck ist der einer ausserordentlichen Weichheit und mit Recht müssen wir dem Urtheile Platos beistimmen, der diese Tonart als μαλακή und ἐκλελυμένη bezeichnet, ohne ihr ein ἦθος θρηνῶδες zuzuschreiben (S. 283).

Wie dem Hypodorischen ein Dorisch, so steht dem Hypophrygischen ein P h r y g i s c h zur Seite. Eine phrygische Melodie ist uns nicht überkommen, aber wir werden schwerlich irre gehen, wenn wir das Verhältniss des Phrygischen zum Hypophrygischen genau

in derselben Weise fassen wie das des Dorischen zum Hypodorischen; alsdann ist das Phrygische seinem eigentlich harmonischen Wesen nach mit dem Hypophrygischen identisch, es ist (bei vorausgesetzter Transpositionsscala ohne Vorzeichnung) ein *G*-dur, welchem die Septime (*fis*) fehlt, in welchem der Melodieton *f* als Quarte der verwandten Unter-Dominanten-Tonart (*C*-dur) erscheint und welches in der Melodiebildung dadurch besonders charakteristisch ist, dass die Melodie nicht in der Prime *g*, sondern in der Quinte *d* der Tonica abschliesst. Eben der entweder in der Prime oder in der Quinte erfolgende Melodieschluss ist es, was die Verschiedenheit des Hypophrygischen (Iastischen) und Phrygischen bedingt. Beide machen den Eindruck einer grossen Weichheit, aber in dieser Weichheit ist das in der Prime schliessende Hypodorisch immer viel bestimmter und persönlicher als das die Melodie in der Quinte gleichsam ganz verflüchtende Phrygisch. Das erstere hat daher immer noch ein ἦθος πρακτικόν, wie die Aristotelischen Problemata angeben. Das in der Quinte des tonischen Dreiklanges von *G*-dur auslautende Phrygisch entbehrt eines persönlichen individuellen Schlusses, man wird in ein Gebiet des Unbestimmten hineingeführt, dessen Ende man nicht absieht, und eben dies ist es, was die Alten als das ἐνθουϲιαϲτικόν der phrygischen Tonart bezeichneten. (Vgl. § 26.)

Ptolemäus wendet für alle sieben Octavengattungen eine ὀνομαϲία κατὰ θέϲιν an, wonach der Unter-Schlusston einer Octavengattung als thetische Hypate, der zweite als Parhypate, der dritte als Lichanos, der vierte als Mese bezeichnet wird u. s. w. Wir wollen diese Onomasie zunächst auf das Dorische und Phrygische übertragen:

	ὑπάτη	παρυπ.	λιχ.	μέϲη	παραμέϲη	τρίτη	παρανήτη	νήτη
Moll:	**e**	*f*	*g*	**a**	h	*c*	*d*	*e*
Dur:	**g**	*a*	*h*	**c**	*d*	*e*	*(f)*	*g*

Wir können uns dann so ausdrücken: Das Dorische (Moll) hat die thetische Mese *a* zum harmonischen Grundton, während die Melodie in der thetischen Hypate abschliesst, ebenso hat das Phrygische (Dur) die thetische Mese *g* zum Grundton, während die Melodie mit der thetischen Hypate (Quinte oder Unterquarte) abschliesst.

Die Alten, insbesondere Platon, erkennen im Dorisch und Hypodorisch oder Aeolisch eine und dieselbe ἁρμονία, die sie mit dem Gesammtnamen des Dorischen bezeichnen. Uebertragen wir

demgemäss auf das Hypodorische zugleich die thetische Onomasie des Dorischen, dann ist der hypodorische Ton *a* als dorische Mese, der hypodorische Ton *e* als dorische Hypate zu bezeichnen. Bei dieser Uebertragung der dorischen Nomenclatur auf das Hypodorische, werden wir sagen müssen, der harmonische Grundton des Hypodorischen ist die thetische Mese *a* und eben dieselbe Mese bildet auch den Schlusston der Melodie.

Analog nun auch, wenn wir die thetische Onomasie des Phrygischen für das Hypophrygische anwenden: Die phrygische Mese ist alsdann der harmonische Grundton und zugleich der melodische Schlusston in der hypophrygischen Melopöie.

So knüpft sich dann an die thetische Mese der dorischen (hypodorischen) und der phrygischen (hypophrygischen) Tonart genau derselbe Begriff, welchen die neuere Musik mit dem Terminus der tonischen Prime oder des Grundtons verbindet. Die thetische Nete ist deren höhere Octave, die thetische Hypate ist die Oberdominante (Oberquinte oder Unterquarte), die thetische Paranete ist die Oberquarte, die thetische Trite ist die Oberterz. Die Melodie schliesst entweder in der Mese oder in der Hypate, aber auch im letzten Falle ist die Mese die harmonische Grundlage.

Genau dieselbe Terminologie hat sich weit über die klassische Zeit des Griechenthums hinaus, bis in die Zeit des Byzantinerthums erhalten, wie wir S. 311 ff. gesehen haben. Dem antiken Schlusse in der thetischen Mese (hypodorisch, hypophrygisch) entspricht dasjenige, was Bryennius das τέλειον εἶδος μελοποιίας nennt, dem antiken Schlusse in der Hypate (der Oberquint oder Unterquart) entspricht das ἀτελὲς εἶδος der byzantinischen Melopöie. Immer aber ist die Mese, d. i. die tonische Prime, der den Grundcharakter der Tonart bestimmende Ton geblieben, worüber § 27a ausführlich gesprochen ist.

Aber auch in der älteren Griechenzeit ist von einer harmonisch prävalirenden Bedeutung der Mese die Rede.

Während die Schriftsteller über Theorie der Musik sich mit Ausnahme des Ptolemäus überall der σημασία κατὰ δύναμιν bedienen, scheint bei der praktischen Ausübung der Kunst die σημασία κατὰ θέσιν üblich gewesen zu sein. Dies geht aus Dio Chrysostom. 68, 7 hervor, wenn er vom Stimmen der Saiteninstrumente sagt, man hätte zuerst der μέσῃ den richtigen Ton ge-

geben und erst nach diesem auch die übrigen Saiten gestimmt, ἐν λύρᾳ τὸν μέσον φθόγγον καταστήσαντες ἔπειτα πρὸς τοῦτον ἁρμόζονται τοὺς ἄλλους· εἰ δὲ μή, οὐδεμίαν οὐδέποτε ἁρμονίαν ἀποδέξουσιν. Unter μέσος φθόγγος ist, wie sich aus der gleich herbeizuziehenden Stelle ergeben wird, die μέση zu verstehen, aber nicht die μέση κατὰ δύναμιν, denn warum hätte man in der dorischen Tonart die übrigen Saiten nach der Quarte, in der phrygischen dagegen nach der Quinte, in der lydischen nach der Sexte (denn das ist die μέση κατὰ δύναμιν in den genannten drei Tonarten) stimmen sollen? Es ist vielmehr die μέση κατὰ θέσιν (d. h. die Quarte einer jeden Tonart) gemeint: nach dieser stimmte man die Prime der Tonart und die übrigen Töne derselben. Eine ähnliche Stelle wie die des Dio findet sich Aristot. Probl. 19, 19: Διὰ τί, ἐὰν μέν τις τὴν μέσην κινήσῃ ἡμῶν, ἁρμόσας δὲ τὰς ἄλλας χορδὰς κέχρηται τῷ ὀργάνῳ, οὐ μόνον ὅταν κατὰ τὸν τῆς μέσης γένηται φθόγγον, λυπεῖ καὶ φαίνεται ἀνάρμοστον, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν ἄλλην μελῳδίαν· ἐὰν δὲ τὴν λιχανὸν ἤ τινα ἄλλον φθόγγον, τότε φαίνεται διαφέρειν μόνον, ὅταν κἀκείνῃ τις χρῆται; Ἢ εὐλόγως τοῦτο συμβαίνει; πάντα γὰρ τὰ χρηστὰ μέλη πολλάκις τῇ μέσῃ χρῆται καὶ πάντες οἱ ἀγαθοὶ ποιηταὶ πυκνὰ πρὸς τὴν μέσην ἀπαντῶσι κἂν ἀπέλθωσι ταχὺ ἐπανέρχονται, πρὸς δὲ ἄλλην οὕτως οὐδεμίαν. Καθάπερ ἐκ τῶν λόγων ἐνίων ἐξαιρεθέντων συνδέσμων, οὐκ ἔστιν ὁ λόγος Ἑλληνικός, οἷον τὸ „τε“ καὶ τὸ „τοι“, καὶ ἔνιοι δὲ οὐθὲν λυποῦσι, διὰ τὸ τοῖς μὲν ἀναγκαῖον εἶναι χρῆσθαι πολλάκις ἢ οὐκ ἔσται λόγος Ἑλληνικός, τοῖς δὲ μή. οὕτω καὶ τῶν φθόγγων ἡ μέση ὥσπερ σύνδεσμός ἐστι καὶ μάλιστα τῶν καλῶν διὰ τὸ πλειστάκις ἐνυπάρχειν τὸν φθόγγον αὐτῆς. Wir erfahren aus dieser interessanten Auseinandersetzung folgendes: „Wenn man die μέση zu hoch oder zu tief stimmt, die übrigen Saiten des Instruments aber in ihrer richtigen Stimmung gebraucht, so haben wir nicht blos bei der μέση, sondern auch bei den übrigen Tönen das peinliche Gefühl einer unreinen Stimmung — dann klingt also Alles unrein. Hat aber die μέση ihre richtige Stimmung und ist etwa die Lichanos oder ein anderer Ton verstimmt, dann zeigt sich die unreine Stimmung nur an den Stellen des Musikstücks, wo eben dieser verstimmte Ton erklingt.“ Weiter erfahren wir: „In allen guten Compositionen ist die μέση ein sehr häufig vorkommender Ton und alle guten Componisten verweilen πυκνά — d. h. nicht blos häufig, sondern auch continuirlich — auf der

μέϲη, und wenn sie sie verlassen haben, kehren sie bald wieder zu ihr zurück, was bei keiner einzigen anderen Saite in dieser Weise geschieht." Dann wird diese musikalische Eigenthümlichkeit mit einer Eigenthümlichkeit der griechischen Sprache verglichen: „Es gibt einige Partikeln, wie z. B. τε und τοι, die, wenn das Griechische ein wirklich griechisches Colorit haben soll, häufig gebraucht werden müssen — werden sie nicht gebraucht, so erkennt man daran den Ausländer; andere Partikeln dagegen können, ohne dem griechischen Colorit Eintrag zu thun, ausgelassen werden. Was jene nothwendigen Partikeln für die Sprache sind, das ist die μέϲη für die Musik: ihr häufiger Gebrauch verleiht den griechischen Melodieen ihr eigentlich griechisches Colorit."*) — Aus dieser hohen Bedeutung, welche die μέϲη in der Instrumentalbegleitung hat (denn nur von den ὄργανα, nicht aber vom Gesange ist die Rede), ergibt sich klar, dass darunter keine μέϲη κατὰ δύναμιν, sondern nur die μέϲη κατὰ θέϲιν verstanden sein kann. Wäre die μέϲη κατὰ δύναμιν gemeint, dann würde damit gesagt sein, dass in der dorischen Tonart der vierte Ton des Grundtons, in der phrygischen der fünfte, in der lydischen der sechste, in der iastischen oder hypophrygischen der zweite, in der äolischen oder hypodorischen der tiefste jene Bedeutung gehabt hätte. Wie lässt sich aber denken, dass dieselbe harmonische Bedeutung, welche in der äolischen Tonart *a h c d e f g a* der Grundton *a* hat, in der iastischen *g a h c d e f g a* der Secunde des Grundtons zukommt u. s. w.? — Ist aber in dieser Stelle der Aristotelischen Problemata die μέϲη κατὰ θέϲιν gemeint, so ist dies auch in der vorher angeführten Stelle über die Stimmungsart der Lyra der Fall, da beide Stellen wesentlich dasselbe besagen.**)

Wir haben im Obigen die dorisch-hypodorische und die phrygisch-hypophrygische Melopöie behandelt. Es bleibt zunächst eine Erörterung der lydischen Melopöie übrig. Bei einer Transpositionsscala ohne Vorzeichnung wird die lydische Octavengattung die Tonreihe *c d e f g a h c* umfassen. Der Ton *c* wird die thetische ὑπάτη, der Ton *f* die thetische μέϲη sein und analog dem Dorischen und Phrygischen muss auch in der dritten

*) Diese Auseinandersetzung hat der Fortsetzer der Aristotelischen Probl. 19, 36, nur nicht so klar und umfassend, wiederholt.
**) Auch Δώριον νήτην Plut. M. 28 ist κατὰ θέϲιν zu verstehen.

Hauptgattung der griechischen Tonarten, in dem Lydischen, die thetische μέcη, also der Ton *f*, den harmonischen Grundton bilden. Sie stellt sich mithin (bei der angenommenen Transpositionsscala ohne Vorzeichnung) als ein *F*-dur dar, welches sich dadurch von unserem Dur unterscheidet, dass die Quarte eine übermässige ist (*h* statt *e*). Sie ist also wesentlich dasselbe wie der lydische Kirchenton. Die μέcη *f* als harmonischen Grundton zu statuiren, sind wir um so mehr berechtigt, weil auch die entsprechende Tonart in der spätgriechischen und byzantinischen Zeit, der sog. ἦχος πλάγιος δεύτερος die μέcη *f* zu ihrem prävalirenden Ton hat (vgl. S. 315).

Manuel Bryennius berichtet, dass die Melodie dieser Tonart, wenn sie eine τελεία ist, auf die μέcη *f* schliesst, wenn sie ἀτελής ist, auf die ὑπάτη *c*. Ganz analog schliesst auch in der durch übermässige Quarte charakterisirte *F*-dur-Tonart der Alten die Melodie entweder in der Dur-Prime *f* oder in der Dur-Quinte *c*; im ersteren Falle heisst die Melodie eine hypolydische, im zweiten eine lydische im engeren Sinne, sodass zwischen Lydisch und Hypolydisch genau dasselbe Verhältniss obwaltet, wie zwischen Phrygisch und Hypophrygisch, wie zwischen Dorisch und Hypodorisch.

Die Alten berichten nun aber auch noch von einer Tonart, welche sie die syntonolydische nennen und deren Octavengattung (bei einer Transpositionsscala ohne Vorzeichnung) die Tonreihe *a h c d e f g a h* umfasst. Diese Octavengattung fällt äusserlich mit der hypodorischen (äolischen) zusammen, aber das ἦθος ist durchaus verschieden, denn das Syntonolydische wird als eine klagende threnosreiche Harmonie bezeichnet (vgl. II, 2). Die harmonische Behandlung der syntonolydischen Octavengattung muss daher eine durchaus andere sein, als die der äusserlich damit identischen hypodorischen. Wir finden nun unter den Musikbeispielen des Anonymus § 4 eine kleine als κῶλον ἑξάcημον bezeichnete Melodie, welche, wenn sie aus der dort überlieferten Transpositionsscala mit einem *e* in die Scala ohne Vorzeichnung übersetzt wird, genau mit der Octavengattung *a h c d e f g a* zusammenfällt und desshalb wohl beim ersten Anblick für eine hypodorische (äolische) Melodie gehalten werden kann, aber bei näherem Eingehen in die ihr eigenthümliche Tonfolge durchweg einen Dur-Charakter zeigt, und daher unmöglich eine äolische Melodie sein kann. Bei der von uns vorgenommenen Transponi-

rung ohne Vorzeichnung stellt sich der Ton *f* als der harmonische Grundton der uns in dem κῶλον ἑξάσημον vorliegenden Dur-Melodie heraus, aber der Melodieschluss (sowohl im zweiten wie im sechsten Tacte) ist weder die Prime *f* (wie bei der hypolydischen), noch die Quinte *c* (wie bei der lydischen), sondern vielmehr in der Dur-Terz *a*, und keine andere Melodie als eben diese kann die dem Lydischen und Hypolydischen zur Seite stehende Συντονολυδιστί sein, denn auch sie tritt im zweiten Tacte über die Eigenthümlichkeit scharf genug hervor, die als das Charakteristische des lydischen Dur bezeichnet werden muss, nämlich die Anwendung der übermässigen an Stelle der normalen Quart.

Wir haben somit für das lydische Dur drei verschiedene Species des Melodieschlusses: 1) in der Prime (Hypolydisch), 2) in der Quinte (eigentliches Lydisch), 3) in der Terz (Syntonolydisch). Der Schluss in der Terz ist es, welcher das von Plato, Aristoteles, Plutarch dem Syntonolydischen vindicirte ἦθος θρηνῶδες hervorbringt — derselbe Schluss in der Dur-Terz wird auch häufig genug in den wehmüthig klingenden modernen Volksliedern gehört. Nach dem Berichte der Alten steht neben der Ἰαστί (hypophrygischen) noch eine Συντονοιαστί. Es ist anzunehmen, dass zwischen beiden dasselbe stattfindet, wie zwischen der hypolydischen und syntonolydischen, dass also, wenn das Iastische ein die Melodie in der Prime abschliessendes *g*-dur ist, die Συντονοιαστί als eine in der Dur-Terz *h* abschliessende Species des iastischen *g*-dur angesehen werden muss. Vermuthlich fällt das Syntonoiastische mit dem Mixolydischen zusammen (Octavengattung *h c d e f g a h*), und das kleine Instrumentalstück des Anonymus (§ 97) wird trotz seiner Monotonie als ein Beispiel dieser Tonart angesehen werden können.

Soviel ist es, was sich über die Melopöie der einzelnen Tonarten der Alten aus den uns überkommenen directen oder indirecten Nachrichten ermitteln lässt.
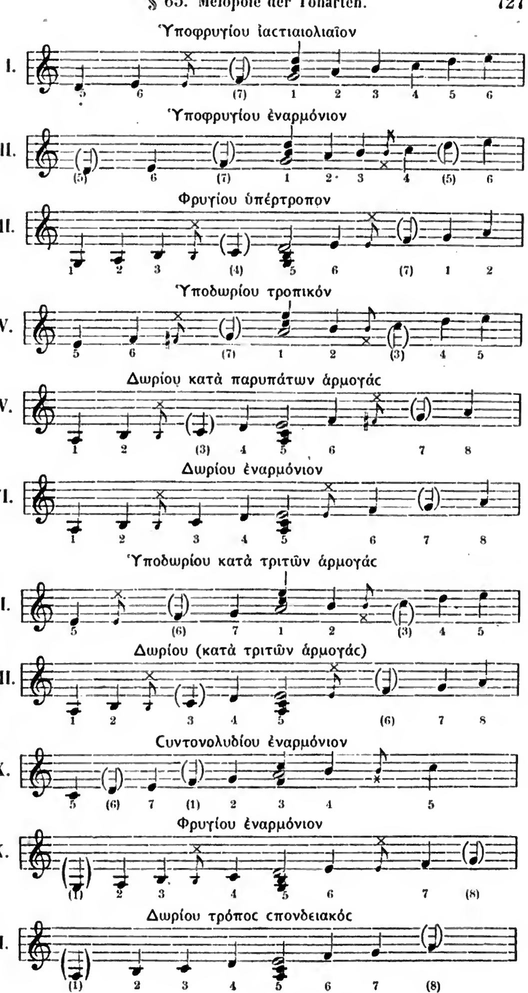
Von besonderer Bedeutung sind nun die durchaus nicht kargen Berichte über das Auslassen bestimmter Töne der diatonischen Scala. Wir haben oben gesehen, wie in der auf die archaische Periode folgenden Zeit mit der Auslassung des diatonischen Tones die Einschaltung eines leiterfremden Tones verbunden wurde, jedoch so, dass dieser blos der Melodie, nicht aber der Begleitung angehörte, während die letztere ihrerseits den von der Me-

lodie unbenutzten diatonischen Ton als Accordton häufig genug verwandte. Die folgenden Tabellen geben eine Uebersicht aller hierher gehörigen Scalen, für welche die II, 4 von uns durchmusterten Nachrichten des Ptolemäus und Aristides die Hauptquellen sind. Der von der Melodie unbenutzt gelassene diatonische Ton ist jedes Mal in eine Klammer gestellt. Der eingeschaltete leiterfremde Ton derselben ist als ein gleichsam nur ornamentistisches, für die harmonische Bedeutung der Scala gleichgültiges Element durch kleinere Noten angedeutet. Dabei ist für jede Tonart plagalischer Bau der Melodie vorausgesetzt. mithin der Schlusston der Melodie in die Mitte gesetzt, und als solcher durch eine halbe Note hervorgehoben. Die unterhalb der Noten stehenden Zahlen 1, 2, 3, 4 u. s. w. bezeichnen die Bedeutung als Prime, Secunde, Terz, Quart u. s. w. der Molltonart (dorisch-hypodorisch) und der beiden verschiedenen Durtonarten (phrygisch-hypophrygisch und lydisch-hypolydisch).

Die sechs ersten Scalen enthalten diejenigen Formen der hypophrygisch-phrygischen Dur-Melodieen und der hypodorisch-dorischen Moll-Melodieen, in welchen der Gesang die Septime der Dur- oder Moll-Prime unbenutzt lässt. Die Namen ἰαστιαιολιαῖον, ὑπέρτροπον u. s. w. sind diejenigen, welche nach dem Berichte des Ptolemäus in der Praxis der Kitharoden angewandt werden. In der Scala I ist blos die Septime ausgelassen (*g*-dur mit fehlender Septime); wir haben gesehen, dass auch in dem Liede auf Nemesis die Septime fehlt. Viel einfacher noch gestaltet sich das Hypophrygische in Nr. II, denn hier enthält sich der Gesang ausser der Septime auch noch der Terz und der Quinte.

Die Kitharoden lassen in den hypophrygischen Melodieen die Septime unbenutzt und nennen sie alsdann Ἰαστιαιολιαία; als enharmonische Bildung (in der Auletik und Aulodik) wird die hypophrygische Melodie auch noch durch Auslassung der Terz und Quinte vereinfacht. Die phrygische Melodie verliert als sogenanntes ὑπέρτροπον in der Kitharodik auch noch die Quarte. Soweit die Dur-Melodien.

Von den Moll-Melodieen wird das enharmonische Dorisch blos durch Auslassung der Septime vereinfacht. In der Kitharodik wird sowohl im Dorischen als im Hypodorischen ausser der Septime noch die Terz ausgelassen (Δωρίου κατὰ παρυπάτων ἁρμογάς und Ὑποδωρίου τροπικόν).
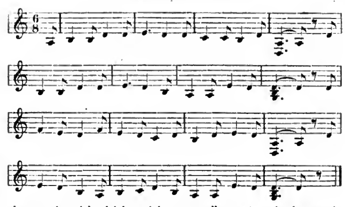

Ὑποφρυγίου ἰαστιαιολιαῖον
I.
5 6 (7) 1 2 3 4 5 6
Ὑποφρυγίου ἐναρμόνιον
II.
(5) 6 (7) 1 2 3 4 (5) 6
Φρυγίου ὑπέρτροπον
III.
1 2 3 (4) 5 6 (7) 1 2
Ὑποδωρίου τροπικόν
IV.
5 6 (7) 1 2 (3) 4 5
Δωρίου κατὰ παρυπάτων ἁρμογάς
V.
1 2 (3) 4 5 6 7 8
Δωρίου ἐναρμόνιον
VI.
1 2 3 4 5 6 7 8
Ὑποδωρίου κατὰ τριτῶν ἁρμογάς
VII.
5 (6) 7 1 2 (3) 4 5
Δωρίου (κατὰ τριτῶν ἁρμογάς)
VIII.
1 2 3 4 5 (6) 7 8
Cυντονολυδίου ἐναρμόνιον
IX.
5 (6) 7 (1) 2 3 4 5
Φρυγίου ἐναρμόνιον
X.
(1) 2 3 4 5 6 7 (8)
Δωρίου τρόπος cπονδειακός
XI.
(1) 2 3 4 5 6 7 (8)

Drei andere Scalen haben die Auslassung der Sexte mit einander gemeinsam, und zwar verliert das Hypodorische und das Dorische im Gebrauche der Kitharoden ausser der Sexte auch noch die Terz, das Syntonolydische in der enharmonischen Bildung ausser der Sexte auch noch die tonische Prime — die Prime darf hier unbenutzt gelassen werden, weil das Syntonolydische in der Terz schliesst.

Noch zwei andere Scalen mit fehlendem harmonischen Grundton sind uns überliefert. Die eine ist das Dorische des alten τρόπος σπονδειακός, wovon II, 1 die Rede war, das andere die Φρυγιστί der enharmonischen Bildung. In beiden Fällen bewegt sich die Melodie von der Secunde bis zur Septime und hat in der Quinte ihren Schluss, ohne dass Prime oder Octave als Melodieton vorkommt.

Ich weise noch einmal darauf hin, dass die jedes Mal bezeichneten Töne nur der die Melodie führenden, aber keineswegs den begleitenden Stimmen fremd sind. Dies ist uns ausdrücklich für die Scala XI und V überliefert. Die Wirkung der Auslassungen kennen wir nicht. Die Griechen haben den einstimmigen Berichten nach ein sehr grosses Wohlgefallen an diesen vereinfachten Melodieen gehabt, und wir dürfen wohl überzeugt sein, dass es gerade die Griechen verstanden haben, auch mit diesen geringen Tonmitteln Compositionen im „καλὸς τύπος“ zu bilden. Es würde sich schon der Mühe verlohnen, wenn begabte Musiker den Versuch anstellen wollten, auf jenen vereinfachten Scalen Melodieen zu bilden. Es würden dergleichen Versuche das einzige Mittel sein, um die möglichen Wirkungen der Tonauslassungen zu erkennen. Ich meinerseits konnte hier nichts anderes thun, als die vereinfachten Scalen aus den Quellen, in denen sie bisher gänzlich verborgen waren, wieder ans Licht zu ziehen, und dass das von mir Gegebene völlig richtig ist, davon kann sich Jeder, welcher seine Aufmerksamkeit den § 38 b und 41 und den dort behandelten Tabellen des Ptolemäus und Aristides gewidmet hat, sofort überzeugen. Es wird nicht schwer fallen, in einer jeden der 11 vereinfachten Scalen einige Perioden zu componiren, z. B. im Φρυγίου ἐναρμόνιον (X):*)

*) Es mögen diese zwei Perioden zugleich als Beispiel des antiken Phrygisch dienen, d. h. desjenigen der grossen Septime entbehrenden Dur, welches seine Melodie in der Quinte abschliesst. Die Quinte (thetische ὑπάτη) ist im Schlusse der ersten und dritten Reihe nothwendig als Accordton (in seiner Eigenschaft als Dominante von *g*), im Schlusse



aber es ist nicht leicht, sich vorzustellen, wie mit den wenig Tönen einer einzelnen Scala ein ganzer auletischer oder kitharodischer Nomos ausgeführt werden konnte, ohne dass er monoton würde.

Die wenigen Reste griechischer Musik, die wir im Obigen nach ihrer tonischen Seite besprochen haben, sind fast ebenso lehrreich für griechische Rhythmik, wie die gesammte Ueberlieferung des Aristoxenus und der übrigen theoretischen Schriften. Sie zeigen uns zunächst, dass die rhythmische Periodisirung der antiken Melodieen ebenso scharf wenn nicht noch schärfer als der Rhythmus unserer modernen Kunst ist. Das Wort περίοδος mussten wir freilich aus der verlegenen Tradition der Metriker wieder hervorsuchen, aber was Periode ihrem Wesen nach bedeutet, was ein iambischer Tetrameter in Wahrheit **ist**, nämlich die Verbindung eines musikalischen Vorder- und Nachsatzes, die

der zweiten und vierten Reihe ist sie nothwendig als Abschluss der Melodie und zwar hier in der Eigenschaft als Quinte des tonischen Dreiklangs. Dass die Krusis zu der die Melodie schliessenden Quinte wenn auch nicht die Terz (thetische τρίτη), so doch sicherlich die für die Melodie unbenutzt bleibende Prime (thetische μέση) angegeben hat, steht aus der Ueberlieferung der Problemata des Aristoteles fest. Der Ton *f* im ersten Tacte der dritten Reihe ist nicht etwa eine verminderte Septime von *g*-dur, sondern hat mit *g*-dur gar nichts zu thun, vielmehr ist es die Quarte der verwandten Unterdominanten-Tonart c-dur. Ueberhaupt werden wir sowohl vom Phrygischen wie vom Hypophrygischen nicht sagen dürfen, dass es ein Dur sei, welches die Prime statt der grossen Septime habe, sondern es ist ein Dur ohne Septime. Bei der übermässigen Quarte des Lydischen, Hypolydischen und Syntonolydischen ist es freilich anders, denn diese fungirt in der That als vierter Ton der lydischen Dur-Prime.

durch Verschiedenheit des tonischen Schlusses sich einander bedingen und zusammenhalten — das haben wir erst aus den Liedern des Mesomedes gelernt. Aristoxenus sagt nichts davon. Und doch wird die Kunst des Periodisirens bei den Griechen nicht etwa eine blos unbewusste That des Componisten gewesen sein, von der sich dieser keine Rechenschaft gegeben hätte. Wir können nachweisen, dass sich die Theorie sehr frühzeitig der Periodisirungskunst bemächtigt hatte, denn es sind uns noch einige sehr alte Kunstausdrücke, die sich hierauf beziehen, erhalten worden.

Den Vordersatz nannte man τὸ δεξιόν oder δεξιτερόν, den Nachsatz τὸ ἀριστερόν. Wir finden beide Ausdrücke zunächst im letzten Kapitel der Metaphysik des Aristoteles, wo von dem siebzehnsilbigen Hexameter die neun ersten als δεξιόν, die acht letzten als ἀριστερόν bezeichnet werden.

Aristoteles:	τὸ δεξιόν	τὸ ἀριστερόν
	– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡	– ◡ ◡ – ◡ ◡ – –
Aristoxenus:	πoὺς cύνθετος δωδεκάσημος	πoὺς cύνθετος δωδεκάσημος

Insonderheit ist hierbei zu berücksichtigen, dass Aristoteles den Hexameter nicht wie die Metriker nach der Cäsur eintheilt (7-silbige πενθημιμερής und 10-silbiges παροιμιακόν), sondern den ganzen dritten Dactylus noch mit zum ersten Theile rechnet, genau mit dem durch Aristoxenus vertretenen rhythmischen Standpunkt übereinstimmend, wonach die beiden Theile des Hexameters δωδεκάσημοι sind. Welches Substantivum in der aristotelischen Stelle zu δεξιόν und ἀριστερόν zu ergänzen ist, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, jedoch ist es am nächsten, dabei an das Wort κῶλον zu denken.

In der μῖξις ῥυθμοποιίας handelt es sich nach S. 703 um das cυμπλέκειν τοὺς ῥυθμούς, dies ist das Gebiet der Katalexis.

§ 60.

Mixis der Rhythmopöie.

Catalectische, trochäische, dactylische und päonische Reihen.

Die antike Rhythmik hat in der Aristoxenischen Scala der μεγέθη ποδικά ein bestimmtes System der vorkommenden und nicht

vorkommenden Reihen für alle einfachen Rhythmengeschlechter aufgestellt. Dies System muss mindestens für alle die Metra gelten, die dem Melos angehören, weil die Melodie stets dem Rhythmus unterworfen ist: ohne Rhythmus bestände das μέλος, wie Aristides sagt, in ἀτάκτοις μελῳδίαις. Betrachten wir nun aber die metrischen Formen der melischen Poesie, so zeigt sich bald ein grosser Widerspruch zwischen ihnen und den Forderungen der Rhythmik. Die Rhythmik lässt nur eine sehr bestimmte Anzahl von Reihen als rhythmisch gelten, wonach wir annehmen müssen, dass nur diese in der melischen Poesie vorkommen können: in der That aber findet sich bei den melischen Dichtern noch eine grosse Anzahl von Reihen, die mit den von der Rhythmik aufgestellten μεγέθη nicht übereinzukommen scheinen. Hier ergeben sich zwei Möglichkeiten. Entweder müssten jene Reihen als unrhythmisch angesehen werden, und damit würden fast alle Ueberreste der melischen Poesie der Arrhythmie anheimfallen — oder es müssen, da dies nicht möglich ist, jene Reihen nur durch ihre metrische Form von den rhythmischen μεγέθη verschieden sein, in der Rhythmengrösse aber und der rhythmischen Gliederung mit ihnen übereinkommen. Hier ist ein Punct, wo uns der oft bei den Alten erwähnte Unterschied von Metrum und Rhythmus entgegentritt und wo jene χρόνοι in Anwendung kommen, die der Rhythmik im Gegensatze zur Metrik zu Gebote stehen. Dies zeigt sich zuerst in den catalectischen Reihen des trochäischen und dactylischen Metrums.

Die metrischen Reihen können um eine oder mehrere Silben verkürzt werden: die vollständige (acatalectische) Reihe wird dadurch zu einer unvollständigen (catalectischen); die melische Poesie hat sich dieses Mittels so häufig bedient, dass die Zahl der catalectischen die der acatalectischen Reihen bei weitem überwiegt. 1) Im trochäischen Metrum sind es folgende: wir bezeichnen sie nach dem Umfange ihrer χρόνοι πρῶτοι, den sie bei blos einzeitiger und zweizeitiger Messung einnehmen würden:

μέγεθος	πεντάσημον	– ⏑ –
	ὀκτάσημον	– ⏑ – ⏑ –
	ἑνδεκάσημον	– ⏑ – ⏑ – ⏑ –
	τεσσαρεσκαιδεκάς.	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
	ἑπτακαιδεκάσημον	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Alle diese Reihen mit Ausnahme der Dipodie sind nach den Grundsätzen der Rhytmiker arrhythmisch. Das ὀκτάϲημον μέγεθοϲ ist nur dann ein rhythmisches, wenn es sich in zwei gleiche, als Arsis und Thesis geltende Hälften, eine jede von vier χρόνοι πρῶτοι zerlegen lässt. Dies ist aber bei der trochäischen catalectischen Tripodie nicht möglich, die nur Diairesen wie $3+5$ (– ⏑, – ⏑ –) u. s. w. zulässt und mithin unrhythmisch ist. Das ἐννεακαιδεκάϲημον, τεϲϲαρεϲκαιδεκάϲημον und ἑπτακαιδεκάϲημον μέγεθοϲ gelten schlechthin als unrhythmisch. Daraus folgt, dass wo sich diese metrischen Reihen finden, sie andere μεγέθη haben müssen als die, welche ihnen nach metrischer Messung zukommen. Am häufigsten ist die catalectische Tetrapodie. Aeschyl. Eum. 996 ff.:

Χαίρετε χαίρετ' ἐν αἰϲιμίαιϲι πλούτου.
χαίρετ' ἀϲτικὸϲ λεὼϲ
ἴκταρ ἥμενοι Διόϲ,
παρθένου φίλαϲ φίλοι
ϲωφρονοῦντεϲ ἐν χρόνῳ.
Παλλάδοϲ δ' ὑπὸ πτεροῖϲ
ὄνταϲ ἅζεται πατήρ.

Eurip. Phoeniss. 239 ff.:

Νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων
θούριοϲ μολὼν Ἄρηϲ
αἷμα δάιον φλέγει
τᾷδ', ὃ μὴ τύχοι, πόλει·
κοινὰ γὰρ φίλων ἄχη·
κοινὰ δ', εἴ τι πείϲεται
ἑπτάπυργοϲ ἅδε γᾶ,
Φοινίϲϲᾳ χώρᾳ φεῦ φεῦ
κοινὸν αἷμα, κοινὰ τέκεα
τᾶϲ κεραϲφόρου πέφυκεν Ἰοῦϲ·
ὧν μέτεϲτί μοι πόνων.

Enthielten die einzelnen Reihen dieser beiden melischen Strophen nur die Zahl der χρόνοι πρῶτοι, welche ihnen nach der metrischen Messung zukommen, so würden nur drei von ihnen errhythmisch sein, die dactylische Pentapodie im Anfange der ersten und die vollständige trochäische Tetrapodie und Pentapodie an der vorletzten und drittletzten Stelle der zweiten Strophe; alle übrigen Reihen und insbesondere die 14 catalectischen trochäischen Te-

trapodieen, die in beiden das Grundthema bilden, wären arrhythmisch. Da wir nun nicht annehmen können, dass diese Strophen in ἀτάκτοις μελῳδίαις bestehen; so ergibt sich mit Nothwendigkeit der Satz, dass in jenen Reihen ausser den einzeitigen und zweizeitigen auch die übrigen der Rhythmik zu Gebote stehenden χρόνοι vorkommen.

Wir haben bereits oben die beiden Mittel kennen gelernt, die hier zur Anwendung kommen, die τονή und den χρόνος κενός. Die auslautende Arsis, die metrisch einen χρόνος δίσημος ausmacht, konnte durch τονή oder durch Hinzufügung eines λεῖμμα in einen χρόνος τρίσημος übergehen, nach der antiken Parasemantik

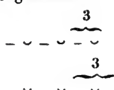
– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔

oder – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧

Durch jedes dieser Mittel wurde die Reihe zu einem errhythmischen δωδεκάσημος und erhielt somit eine gleiche Rhythmengrösse wie die acatalectisch trochäische Tetrapodie

κοινὸν αἷμα, κοινὰ τέκεα,
– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑

Sie war von dieser nur metrisch, aber nicht rhythmisch unterschieden. Man könnte nun fragen, welche Berechtigung wir zu der Annahme hätten, dass das μέγεθος ἑνδεκάσημον grade zu einem δωδεκάσημον ausgedehnt wäre? Wir antworten hierauf Folgendes: Wäre jene Reihe nicht zu einer δωδεκάσημος ausgedehnt worden, so hätte sie ein anderes errhythmisches μέγεθος erhalten müssen, also etwa ein μέγεθος ἐννεάσημον: in diesem Falle wäre sie rhythmisch einer trochäischen Tripodie gleich, die letzte Arsis wäre dann mit dem vorausgehenden Trochäus zu einem χρόνος τρίσημος geworden



Die Annahme einer solchen Zusammenziehung ist aber durchaus willkührlich und findet in den Lehren der Alten auch nicht die mindeste Bestätigung: es bleibt daher nichts übrig als die Annahme einer τονή oder eines λεῖμμα, wie wir sie oben aufstellten.

Dieselbe Erweiterung durch τονή oder λεῖμμα müssen wir auch für die catalectisch-trochäische Tripodie, Pentapodie und Hexapodie statuiren: als rhythmische Reihen gingen sie aus dem

ὀκτάσημον, τεσσαρεσκαιδεκάσημον und ἑπτακαιδεκάσημον in das ἐννεακαιδεκάσημον, πεντεκαιδεκάσημον und ὀκτωκαιδεκάσημον über und wurden hierdurch den entsprechenden acatalectischen Reihen an Rhythmengrösse völlig gleich, z. B.

ῥυθμὸς ἐννεακαιδεκάσημος διπλάσιος
  ὁλόκληρος –̈ ⏑ – ⏑ –́ ⏑
  mit τονή –̈ ⏑ – ⏑ –́–
  mit λεῖμμα –̈ ⏑ – ⏑ –́ ⋀
ῥυθμὸς πεντεκαιδεκάσημος ἡμιόλιος
  ὁλόκληρος –̈ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑
  mit τονή –̈ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ —
  mit λεῖμμα –̈ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⋀

Für die catalectische Dipodie ist diese Erweiterung nicht nothwendig, da sie als πεντάσημος ein errhythmisches Megethos ist, doch zeigt die Behandlung der übrigen catalectischen Reihen, dass für die catalectische Dipodie die Erweiterung zu einem ἑξάσημος möglich ist, wenn wir auch zunächst durch die Theorie der Rhythmik keinen Aufschluss darüber erhalten, wo dieselbe angewandt wird.

2) Catalectische dactylische Reihen. Schon die Analogie der catalectischen Trochäen würde die Messung der catalectischen Dactylen ergeben: dass nämlich die catalectische Reihe der entsprechenden acatalectischen an Rhythmengrösse gleich ist. Die Metrik unterscheidet hier zwei Arten der Catalexis: die *Catalexis in syllabam* und *disyllabum.*

Die Reihen der letzten Art sind folgende:
  δεκάσημον – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
  τεσσαρεσκαιδεκάσημον – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
  ὀκτωκαιδεκάσημον – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Ein δεκάσημον μέγεθος ist nur in zwei Fällen rhythmisch, als ἴσον, d. h. als päonische Dipodie, und als ἡμιόλιον, d. h. als Päon epibatus. Keiner dieser Messungen fügt sich aber die catalectisch-dactylische Tripodie, denn wie könnte diese als Epibatus gemessen werden? Sie muss daher durch τονή oder Hinzufügung einer πρόσθεσις zu einem μέγεθος δωδεκάσημον ausgedehnt und an Rhythmengrösse der entsprechenden acatalectischen Reihe gleichgemacht werden:

ῥυθμὸς ἑκκαιδεκάσημος ἴσος
δλόκληρος –̈ ⏑⏑̄ – ⏑⏑̄ –́ ⏑⏑̄ – ⏑⏑̄
mit τονή –̈ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔
mit πρόσθεσις –̈ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ∧
ῥυθμὸς εἰκοσάσημος ἡμιόλιος
δλόκληρος –̈ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – –
mit τονή –̈ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔
mit πρόσθεσις –̈ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ∧

Hiernach bestimmt sich z. B. die Messung des elegischen Distichons

Τεθνάμεναι γὰρ καλὸν ἐπὶ προμάχοισι πεσόντα
ἄνδρ' ἀγαθὸν περὶ ᾗ πατρίδι μαρνάμενον.

Der Pentameter hat genau dieselbe Rhythmengrösse wie der Hexameter; jeder besteht aus 2 δωδεκάσημοι διπλάσιοι, im Hexameter δλόκληροι, im Pentameter mit einer πρόσθεσις δίσημος, denn dass hier keine τονή angewandt wurde, geht aus der ständigen Cäsur hervor. — Auf gleiche Weise wird die catalectische Tetrapodie, welche als τεσσαρεσκαιδεκάσημος arrhythmisch wäre, zu einer ἑκκαιδεκάσημος ausgedehnt. Dasselbe dürfen wir auch für eine catalectische Pentapodie annehmen, obwohl diese auch bei gewöhnlicher metrischer Messung als errythmisch gelten könnte, wenn man sie folgendermassen messen wollte:

– ⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑ | – ⏑⏑ –,
6 | 6 | 6

eine Messung, die aber Niemand billigen möchte.

Von den auf einen Trochäus ausgehenden dactylischen Reihen (*catalectici in syllabam*) hat keine einzige nach blos metrischer Messung ein errhythmisches Megethos: ἑπτάσημον, ἑνδεκάσημον, πεντεκαιδεκάσημον und ἐννεακαιδεκάσημον; sie erhalten es durch Hinzufügung eines χρόνος πρῶτος und es wird hier wie bei den catalectisch-trochäischen Reihen ein λεῖμμα angewandt.

ῥυθμὸς ἑκκαιδεκάσημος ἴσος
δλόκληρος –̈ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
mit λεῖμμα –̈ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ∧

Alcman fr. 26: χρύσεον ἄγγος ἔχοισα μέγαν σκύθον
οἷα τε ποιμένες ἄνδρες ἔχουσιν ∧
χερσὶ λεόντειον γάλα θεῦσα ∧

Das errhythmische Megethos würde auch durch τονή der letzten Arsis zum χρόνος τρίσημος hergestellt werden,

⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔ ⏑,

aber dies Mittel konnte die antike Rhythmik nicht anwenden, weil dadurch der letzte Fuss im arrhythmischen λόγος τριπλάσιος gestanden hätte (Aristox. 303. Aristid. 41):

⊔ ⏑
3 : 1

3) Catalectische päonische Reihen. Hier braucht nur der Fall berücksichtigt zu werden, wenn statt des letzten Creticus ein Spondeus oder Trochäus steht. So Alcman fr. 29:

Ἀφροδίτα μὲν οὐκ ἔστι, μάργος δ' Ἔρως οἷα παῖς παίσδει
ἄκρ' ἐπ' ἄνθη καββαίνων, ἃ μή μοι θίγης, τῶ κυπαιρίσκω.

Aristoph. Lysistr. 789:

κᾆτ' ἐλαγοθήρει
πλεξάμενος ἄρκυς,
καὶ κύνα τιν' εἶχεν,
κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν οἴκαδ' ὑπὸ μίσους.

Der letzte Spondeus oder Creticus muss fünf χρόνοι πρῶτοι enthalten, weil sonst die Reihe arrhythmisch ist. Denn bei blos einzeitiger und zweizeitiger Silbenmessung würde die päonische Tripodie ein τρισκαιδεκάσημος oder τεσσαρεσκαιδεκάσημος sein, die Dipodie ein ὀκτάσημος oder ἐννεάσημος ohne errhythmische διαίρεσις ποδική. Daher tritt hier χρόνος κενός oder τονή ein. Folgende Formen sind möglich

κᾆτ' ἐλαγοθήρει	καὶ κύνα τιν' εἶχεν
| – ⏑ ⏖ | – – ∧ |	| – ⏑ ⏖ | – ⏑ ∧
| – ⏑ ⏖ | ⊔ – |	| – ⏑ ⏖ | ⊔ ⏑ ∧
| – ⏑ ⏖ | – ⊔ |	

Welche Messung im einzelnen Falle gebraucht wurde, lassen wir dahin gestellt, nur bemerken wir, dass auch die Form mit dreizeitiger Arsis durch die Analogie der anakrusischen Reihen bestätigt wird, worüber das Nähere die Metrik.

Aus dem Gesagten ergibt sich das für die Composition der griechischen Strophen höchst wichtige Gesetz: **Die catalectisch trochäischen dactylischen und cretischen Reihen sind an Rhythmengrösse den entsprechenden acatalectischen gleich, indem sie durch τονή oder πρόσθεσις oder λεῖμμα zu dem Megethos der acatalectischen erweitert werden.** Die Rhythmik kennt, wie schon

Quintilian 9, 4, 51 bemerkt, keine Catalexis. Bei catalectisch trochäischen und dactylischen Dipodieen kann natürlich auch päonische und trochäische Messung im μέγεθοϲ πεντάϲημον und ἑξάϲημον (Creticus und Choriamb) eintreten, wie dies die Composition des Ganzen mit sich bringt, bei allen anderen Reihen ist jene Erweiterung stets nothwendig.

In welchem Falle τονή und in welchem Falle χρόνοϲ κενόϲ angewandt wird, darüber geben die Rhythmiker keinen Aufschluss.

Catalectisch iambische und anapästische Reihen.

Die catalectisch iambischen und anapästischen Reihen haben bei durchgängig einzeitiger und zweizeitiger Silbenmessung zum grössten Theile ein absolut arrhythmisches Megethos,

μ. ἑπτάϲημον ⏑ – ⏑ – ⏑
τριϲκαιδεκάϲημον ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
ἐννεακαιδεκάϲημον ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
τεϲϲαρεϲκαιδεκάϲημ. ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
δυοκαιεικοϲάϲημον ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

die übrigen sind dem Betrage ihrer χρόνοι πρῶτοι nach zwar errhythmisch, aber sie verstatten nur eine arrhythmische Diairesis, wie z. B. das μέγεθοϲ δεκάϲημον.

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

daher kommt auch bei den catalectisch iambischen und anapästischen Reihen die rhythmische Geltung nicht mit dem metrischen Schema überein. Das rhythmische Maass ist ein zweifaches:

1) Die Anakrusis bildet die letzte Thesis der vorausgehenden Reihe, der iambische ἑπτάϲημοϲ wird dadurch zum trochäischen ἑξάϲημοϲ, der τριϲκαιδεκάϲημοϲ zum δωδεκάϲημοϲ, der anapästische τεϲϲαρεϲκαιδεκάϲημοϲ (Parömiacus) zum dactylischen δωδεκάϲημοϲ. So, im dactylischen Hexameter bei der Cäsur nach der dritten Arsis:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

Metrisch besteht der Vers aus zwei ungleichen Reihen, die durch die Cäsur gesondert sind, rhythmisch aber erstreckt sich die erste Reihe bis über die Cäsur hinaus.

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑   – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
δωδεκάϲημοϲ ἴϲοϲ   δωδεκάϲημοϲ ἴϲοϲ

Am häufigsten ist dies der Fall in der chorischen Melik, wo derartige Reihen namentlich als Anfang des Verses diese Mes-

sung haben. Allgemein ausgedrückt: die anakrusische Reihe erhält bei dieser Messung dieselbe rhythmische Grösse und Gliederung wie die entsprechende Reihe ohne Anakrusis, die mit ihr im Rhythmengeschlechte und in der Zahl der Arsen übereinkommt.

2) Die Reihe wird durch χρόνος κενός oder τονή zu der entsprechenden acatalectischen erweitert und erhält so ein errhythmisches Maass. Der χρόνος κενός ist bei iambischen wie anapästischen Reihen die πρόσθεσις und vertritt die schliessende zweizeitige Arsis:

ῥυθμὸς ἑκκαιδεκάσημος ἴσος

ὁλόκληρος	◡◡ ∸ ◡◡ – ◡◡ ∸ ◡◡ –
mit πρόσθεσις	◡◡ ∸ ◡◡ – ◡◡ ∸ – ∧

ῥυθμὸς δωδεκάσημος διπλάσιος

ὁλόκληρος	◡ ∸ ◡ – ◡ ∸ ◡ –
mit πρόσθεσις	◡ ∸ ◡ – ◡ ∸ ◡ ∧

Diese Pause scheint am häufigsten am Ende eines anapästischen und iambischen Systems vorzukommen, der schliessende Parömiacus und dimeter catalecticus wird hierdurch den vorausgehenden acatalectischen Dimetern gleichgestellt, die Pause entspricht dem Hiatus, der an dieser Stelle im Metrum verstattet ist. Aehnlich mag auch am Schlusse des anapästischen und iambischen Tetrameters die πρόσθεσις vorkommen.

Die τονή trifft nicht die schliessende Thesis, sondern die vorausgehende Arsis, die im iambischen Maasse zu einem τρίσημος, im anapästischen zu einem τετράσημος von dem Umfange eines ganzen Tactes ausgedehnt wird, die folgende Thesis wird zur Arsis und entspricht der schliessenden Arsis der acatalectischen Reihe:

ῥυθμὸς ἑκκαιδεκάσημος ἴσος

ὁλόκληρος	◡ ◡ ∸ ◡ ◡ – ◡ ◡ ∸ ◡ ◡ –
mit τονή	◡ ◡ ∸ ◡ ◡ – ◡ ◡ ⏗́ –

ῥυθμὸς δωδεκάσημος διπλάσιος

ὁλόκληρος	◡ ∸ ◡ – ◡ ∸ ◡ –
mit τονή	◡ ∸ ◡ – ◡ ∸́ –

Die τονή an dieser Stelle wird durch die erhaltenen Semeia in den Hymnen des Mesomedes auf Helios und Nemesis bezeugt. Von sechszehn notirten Parömiaci haben vier je vier Noten auf den beiden Schlusssilben, die dadurch nach Aristo-

xénus als verlängerte χρόνοι cύνθετοι κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆcιν erscheinen:

I M P M I ZI MPPC
in Hel. 13: αἴγλας πολυδερκέα παγὰν
MI Z ˙I M I ΦC PMP C
23: λευκῶν ὑπὸ cύρμαcι μόcχων
M I Z I M I Φ CPMPC
25: πολυείμονα κόcμον ἑλίccων
M MM M M M P MCC Φ
in Nemes. 9: λήθουcα δὲ πὰρ πόδα βαίνειc.

Auf die zu einem ganzen Tacte ausgedehnte vorletzte Länge kommen je drei Noten. Fünf andere Parömiaci haben zwar auf der vorletzten Silbe nur Eine Note, aber hinter derselben das Leimmazeichen, ein vierter hat vor dem Λ zwei Noten:

Φ MMM M C ΦM IΛ M
in Hel. 8: ῥοδόεccαν ὃc ἄντυγα πώλων
M I M I PM IZΛZ
9: πτανοῖc ὑπ' ἴχνεccι διώκειc
CPM M M C P M MIΛM
21: γλαυκὰ δὲ πάροιθε Cελάνα
M Ʊ Ʊ Ʊ Ʊ ЄZ ЄΛ Ʊ
in Nemes. 3: ἃ κοῦφα φρυάγματα θνατῶν
R Φ P P M I P MΛ M
10: γαυρούμενον αὐχένα κλίνειc
Φ M MM P C M IΛ I
13: ζυγὸν μετὰ χεῖρα κρατοῦcα.

Das Zeichen Λ kann hier keine einzeitige Pause bedeuten, da es mitten im Worte vor der letzten Silbe steht, und bezeichnet deshalb, wie Bellermann ohne Zweifel richtig bemerkt, die dem Leimma gleich kommende Verlängerung der zweizeitigen Länge um Einen χρόνοc πρῶτοc. Hieraus erhellt, dass die Parömiaci zu den kyklischen Anapästen gehören, wie auch aus den übrigen Versen hervorgeht. Sie sind ῥυθμοὶ δωδεκάcημοι διπλάcιοι. Die Bezeichnung der τονή durch die Pause scheint ein zweites Notirungssystem zu sein neben dem von dem Anonymus überlieferten, nach welchem die Bezeichnung folgende sein würde:

Φ MM M M C ΦM ⊤ M
ῥοδόεccαν ὃc ἄντυγα πώλων.

Die zehn übrigen Parömiaci in den beiden Hymnen haben einfache Noten auf den beiden letzten Silben; man braucht nicht anzunehmen, dass hier das Leimmazeichen ausgefallen ist, vielmehr fand hier keine Verlängerung, sondern eine Pause nach der letzten statt, die unbezeichnet blieb.

Als Grundgesetz haben wir festzuhalten: **dass keine trochäische und iambische Reihe die Grösse der Hexapodie, keine dactylische und anapästische die Grösse der Pentapodie übersteigt.** Verse von grösserem Umfang sind daher kein rhythmisches Ganze, sondern in mehrere einzelne Reihen zu zerlegen, von denen jede eine Hauptarsis hat und die einander völlig coordinirt stehen. Mit dieser Forderung der Rhythmik stimmt der metrische Bau der einfachen Verse überein.

So der trochäische Tetrameter, der aus zwei selbstständigen ῥυθμοὶ δωδεκάσημοι ἐν γένει ἴσῳ besteht,

–̋ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑   –̋ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –,

durch die Cäsur sind beide auch metrisch von einander getrennt. Die Rhythmik verlangt jedoch, dass beide Glieder unabhängig von einander und völlig gleichberechtigt einander gegenübertreten; eine höhere rhythmische Einheit beider Glieder, etwa durch grössere Hervorhebung der ersten Arsis, findet durchaus nicht statt, denn dann würde ein ῥυθμὸς τεσσαρεσκαιεικοσάσημος ἴσος entstehen. Ebenso besteht der iambische Tetrameter

⏑ –̋ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –   ⏑ –̋ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⋀

aus 2 selbstständigen ῥυθμοὶ δωδεκάσημοι, womit die Metrik wieder übereinstimmt.

Auch der dactylische Hexameter bildet keine rhythmische Einheit, sondern muss in zwei selbstständige Tripodieen zerlegt werden, welche die Rhythmik als zwei ῥυθμοὶ δωδεκάσημοι ἐν γένει διπλασίῳ auffasst

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑   – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

Schon die blos metrische Betrachtung hat zu derselben Auffassung geführt, indem der Hexameter durch die Cäsur im dritten Fusse gewöhnlich in zwei getrennte Hälften zerfällt. Nur in Einem Puncte muss hier die Rhythmik von der metrischen Auffassung abweichen. Die Thesis nach der πενθημιμερής oder der Cäsur κατὰ τρίτον τροχαῖον kann rhythmisch nicht zu der zweiten Reihe des Hexa-

meters gerechnet werden, weil diese dadurch zu einem arrhythmischen μέγεθος von 13 oder 14 χρόνοι πρῶτοι anwachsen würde; die rhythmische Messung ist von der Cäsur unabhängig.

Dieselbe Zerlegung in μεγέθη ist nun auch für die längeren Verse der melischen Poesie geboten, auch wenn sie nicht mit einer Cäsur zusammentrifft. Alle dactylischen Hexapodieen, alle dactylischen und trochäischen Heptapodieen, Octapodieen, Dekapodieen müssen mindestens zwei selbstständige Rhythmen bilden.

Agamemn. 1010 ff. schreiben wir mit Uebergehung der vorausgehenden Verse:

Καὶ τὸ μὲν πρὸ χρημάτων κτησίων ὄκνος βαλὼν
    σφενδόνας ἀπ' εὐμέτρου,
οὐκ ἔδυ πρόπας δόμος πημονᾶς γέμων ἄγαν
    οὐδ' ἐπόντισε σκάφος.
πολλάτοι δόσις ἐκ Διὸς ἀμφιλαφής τε καὶ ἐξ ἀλόκων ἐπετειᾶν
    νῆστιν ὤλεσεν. νόσον.

Von diesen Versen haben nur die drei kürzeren errhythmisches Maass. Die drei übrigen, zwei trochäische und eine dactylische Octapodie, müssen in je 2 Tetrapodieen zerlegt werden, die sich der rhythmischen Messung nach ebenso selbstständig zu einander verhalten, wie zu den einzeln stehenden Tetrapodieen:

–″ ⏑ – ⏑ –′ ⏑ – ∧ | –″ ⏑ – ⏑ –′ ⏑ – ∧
–″ ⏑ – ⏑ –′ ⏑ – ∧
–″ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –′ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | –″ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –′ ⏑ ⏑ – –
–″ ⏑ – ⏑ –′ ⏑ – ∧

Nur in den trochäischen Reihen dieser Strophe fällt das Ende der rhythmischen Reihe mit dem Wortende zusammen, das Ende der ersten dactylischen Reihe fällt in die Mitte des Wortes ἀμφιλαφής: wollen wir nach rhythmischen Reihen abtheilen, so müssen wir schreiben:

πολλά τοι δόσις ἐκ Διὸς ἀμφιλα-
φής τε καὶ ἐξ ἀλόκων ἐπετειᾶν.

Pers. 863 ff. erscheinen 2 dactylische Heptapodieen neben einer trochäischen Tetrapodie und Tripodie. Nur die letzten beiden sind errhythmische μεγέθη, die beiden Heptapodieen müssen je in 2 μεγέθη zerlegt werden, in eine Tetrapodie und Tripodie, denn die Heptapodie ist aus der Rhythmik ausgeschlossen.

῞Οccαc δ' εἷλε πόλειc πόρον
οὐ διαβὰc ῞Αλυοc ποταμοῖο,
οὐδ' ἀφ' ἑcτίαc cυθεὶc
οἷαι Cτρυμονίου πελάγουc 'Αχε-
λωΐδεc εἰcὶ πάροικοι
Θρῃκίων ἐπαύλων.

–″ – – ⏑ ⏑ –´ ⏑ ⏑
–″ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –´ ⏑ ⏑ – ⏒
–″ ⏑ – ⏑ –´ ⏑ – ∧
–″ – – ⏑ ⏑ –´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–″ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –´ –
–″ ⏑ – ⏑ –´ ⏒

Die ganze Strophe besteht aus Tripodieen und Tetrapodieen: denn da sie der Melik angehört, so können hier nur die Gesetze der Rhythmik über die Abtheilung entscheiden, diese aber lassen keine Heptapodie und Octapodie als rhythmische Reihe zu und verlangen die Diairesis in errhythmische μεγέθη, einerlei ob das Ende der rhythmischen Reihe mit dem Wortende zusammentrifft oder nicht.

Ebenso kann auch die Hexapodie in der folgenden Strophe Pers. 885

ἠδὲ Πάροc, Νάξοc, Μύκονοc, Τήνῳ τε cυνάπτουc'

nicht als rhythmische Einheit gelten. Man muss sie entweder als einen dactylischen Hexameter ansehen und in zwei Tripodieen, oder — wie es hier die Composition der Strophe verlangt — in eine Tetrapodie und eine Dipodie zerlegen und die letztere mit der folgenden Tripodie ῎Ανδροc ἀγχιγείτων zu einer Pentapodie verbinden, die der Schlussreihe der Strophe α' dieses Chorliedes:

ἰcόθεοc Δαρεῖοc ἄρχε χώραc

metrisch gleich ist.

νᾶcοί θ' αἳ κατὰ πρῶν' ἅλιον περίκλυcτοι,
τᾷδε γᾷ προcήμεναι,
οἷα Λέcβοc, ἐλαιόφυτόc τε Cάμοc, Χίοc,
ἠδὲ Πάροc, Νάξοc, Μύκονοc, Τή-
νῳ τε cυνάπτουc' ῎Ανδροc ἀγχιγείτων.

–″ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –´ ⏑ ⏑ – –
–″ ⏑ – ⏑ –´ ⏑ –,
–″ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –´ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

″ ′
– ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – –

″ ′
– ⏑ ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – –

An welcher Steile, nach welchem Tacte eines längeren Verses die Diairesis in Reihen statt findet, darüber geben die bisher betrachteten Gesetze der Rhythmik keinen Aufschluss: hierüber entscheiden vielmehr die Gesetze der Eurhythmie, zu denen wir im weiteren Verlaufe dieser Schrift geführt werden. Die Rhythmik gibt nur das allgemeine Gesetz, dass jede trochäische (iambische) Reihe, die länger ist als eine Hexapodie, und jede dactylische (anapästische) Reihe, die länger ist als eine Pentapodie, keine rhythmische Einheit, keinen ῥυθμός bildet, und deshalb in die errhythmischen μεγέθη zerlegt werden muss, einerlei ob hierdurch Wortbrechung entsteht oder nicht. Irrationale Dactylen und Anapästen folgen den Trochäen und Iamben, Trochäen und Iamben als ἐπίτροχοι folgen den Dactylen und Anapästen.

Die päonischen Reihen haben nach der Lehre der Rhythmiker eine vierfache Grösse: Monopodieen, Dipodieen, Tripodieen und Pentapodieen. Auffallend könnte es erscheinen, dass die päonische Tetrapodie kein rhythmisches Megethos ist, aber es ist dies ein feststehender Satz der Rhythmik, der ohne Zweifel auf technischer Tradition beruht und den umzustossen wir nicht befugt sind. Eine cretische Tetrapodie nämlich als rhythmische Einheit gefasst

″ ′
– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

wäre ein μέγεθος εἰκοσάσημον ἐν γένει ἴσῳ, und dies würde die grösste Ausdehnung, die das γένος ἴσον einnehmen kann, das ἑκκαιδεκάσημον, um 4 χρόνοι πρῶτοι überschreiten. Könnte die cretische Tetrapodie eine einzige Reihe bilden, so wäre die Grenze des γένος ἴσον nicht das μέγεθος ἑκκαιδεκάσημον, sondern das εἰκοσάσημον, was Aristides ausdrücklich als unmöglich bezeichnet. Die cretische Tetrapodie muss daher stets in zwei rhythmische Reihen zerlegt werden.

Acharn. 284 steht zwischen zwei trochäischen Tetrametern des Dikaiopolis eine anapästische Pentapodie des Chores in der Mitte, worauf drei cretische Tetrapodieen folgen. Diese Versgruppe wird im zweiten Theile der Strophe wiederholt, nur dass hier zwischen den zwei Tetrametern des Dikaiopolis keine anapästische, sondern eine päonische Pentapodie in der Mitte steht.

Δ. Ἡράκλεις, τουτὶ τί ἐστι; τὴν χύτραν συντρίψετε.
Χ. σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή.
Δ. ἀντὶ ποίας αἰτίας, ὦχαρνέων γεραίτατοι;
Χ. τοῦτ' ἐρωτᾷς; ἀναίσχυντος εἶ καὶ βδελυρός,
ὦ προδότα τῆς πατρίδος, ὅστις ἡμῶν μόνος
σπεισάμενος εἶτα δύνασαι πρὸς ἔμ' ἀποβλέπειν.
Δ. ἀντὶ δ' ὧν ἐσπεισάμην ἀκούσατ', ἀλλ' ἀκούσατε.
Χ. σοῦ γ' ἀκούσωμεν; ἀπολεῖ· κατά σε χώσομεν τοῖς λίθοις.
Δ. μηδαμῶς, πρὶν ἄν γ' ἀκούσητ'· ἀλλ' ἀνάσχεσθ', ὦγαθοί.
Χ. οὐκ ἀνασχήσομαι· μηδὲ λέγε μοι σὺ λόγον·
ὡς μεμίσηκά σε Κλέωνος ἔτι μᾶλλον, ὃν
κατατεμῶ τοῖσιν ἱππεῦσι καττύματα.

– ⏑ – – – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – – – ⏑ –	– ⏑ – – – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	– ⏑ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – – ⏑ –
– ⏑ – – – ⏑ – – | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – – | – ⏑ – – – ⏑ –
– ⏑ – – ⏑ – | – ⏑ – – ⏑⏑	– ⏑ – – ⏑ – | – ⏑⏑ – ⏑⏑
– ⏑⏑ – ⏑⏑ | – ⏑ – – ⏑ –	– ⏑ – – ⏑⏑ | – ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑
– ⏑⏑ – ⏑⏑ | – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –	⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ – ⏑⏑ | – ⏑ – – ⏑ –

Wie aus dem aufgeregten Inhalte der beiden Pentapodieen hervorgeht, sind sie beide im raschesten, bewegtesten Tempo gehalten; die schnelle ἀγωγή, die überhaupt bei den Päonen hervortritt, ist in der Pentapodie zum höchsten Grade gesteigert. Nur so war es möglich, ein Megethos von 25 χρόνοι πρῶτοι als einen einzigen Rhythmus mit Einer einzigen Haupttarsis vorzutragen. Die Eurhythmie zwischen den beiden Perioden der Strophe lässt keinen Zweifel darüber, dass die päonische Pentapodie der anapästischen gleich steht und dass sie mit den folgenden Dipodieen nichts gemein hat, die vielmehr den trochäischen Dimetern analog sind.

Supplement zum ersten Bande der Metrik.

Die Fragmente der Rhythmiker und die Musik-Reste der Griechen.

Von

R. Westphal.

ΑΡΙCΤΟΞΕΝΟΥ

ΡΥΘΜΙΚΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΠΡΩΤΟΝ.

Frg. I.

Planud. in Hermog. id. V 454 *W.* Ὁ δὲ ῥυθμός ἐcτιν, ὥc φηcιν Ἀριcτόξενοc καὶ Ἡφαιcτίων, χρόνων τάξιc. *cf. schol. ib.* VII 892.

II.

Bacchius p. 23 *M.* Ῥυθμὸc δέ ἐcτιν ... κατὰ δὲ Ἀριcτόξενον χρόνοc διῃρημένοc ἐφ' ἑκάcτῳ τῶν ῥυθμίζεcθαι δυναμένων.

III.

Psell. 6. Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαcτον οὔτε κινεῖται cυνεχῶc οὔτε ἠρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ. καὶ τὴν μὲν ἠρεμίαν cημαίνει τό τε cχῆμα καὶ ὁ φθόγγοc καὶ ἡ cυλλαβή, οὐδενὸc γὰρ τούτων ἐcτὶν αἰcθέcθαι ἄνευ τοῦ ἠρεμῆcαι· τὴν δὲ κίνηcιν ἡ μετάβαcιc ἡ ἀπὸ cχήματοc ἐπὶ cχῆμα καὶ ἡ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον καὶ ἡ ἀπὸ cυλλαβῆc ἐπὶ cυλλαβήν. εἰcὶ δὲ οἱ μὲν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γνώριμοι, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήcεων ἄγνωcτοι διὰ cμικρότητα ὥcπερ ὅροι τινὲc ὄντεc τῶν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. Νοητέον δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τῶν ῥυθμικῶν cυcτημάτων ἕκαcτον οὐχ ὁμοίωc cύγκειται ἔκ τε τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποcὸν καὶ ἐκ τῶν ἀγνώcτων, ἀλλ' ἐκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ ποcὸν ὡc ἐκ μερῶν τινων cύγκειται τὰ cυcτήματα, ἐκ δὲ τῶν ἀγνώcτων ὡc ἐκ τῶν διοριζόντων τοὺc γνωρίμουc κατὰ τὸ ποcὸν χρόνουc.

IV.

Psell. 4. Ὁ δὲ ῥυθμὸc οὐ γίνεται ἐξ ἑνὸc χρόνου, ἀλλὰ προcδεῖται ἡ γένεcιc αὐτοῦ τοῦ τε προτέρου καὶ τοῦ ὑcτέρου.

V.

Mar. Victor. 2495. Quidam autem non pedem metrum esse volunt sed syllabam, quod hac ipsum quoque pedem metiamur et quod finita esse mensura debeat, pedes autem in versu varientur. Alii rursus nec pedem nec syllabam metrum putant esse dicendum, sed tempus, quia omne metrum in eo quo metimur numero finitum est (ut decempeda, non enim modo decem habet, modo undecim modo duodecim pedes, sed semper decem), unde pedem metrum esse non posse quia in versu modo unus est dactylus modo duo seu spondei, interdum incurrunt trochaei aut amphimacri, quorum diversitate iuxta spatia temporum metrum quod certam mensuram habere debeat nequaquam finitum inveniri.

Psell. 1. Καὶ πρῶτόν γε ὅτι πᾶν μέτρον[1] πρὸς τὸ μετρούμενόν πως καὶ πέφυκε καὶ λέγεται. ὥϲτε καὶ ἡ ϲυλλαβὴ οὕτωϲ ἂν ἔχοι[2] πρὸς τὸν ῥυθμὸν ὡϲ τὸ μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον, εἴπερ τοιοῦτόν ἐϲτιν οἷον μετρεῖν τὸν ῥυθμόν. ἀλλὰ τοῦτον μὲν τὸν λόγον οἱ[3] παλαιοὶ ἔφαϲαν ῥυθμικοί, ὁ δέ γε Ἀριϲτόξενοϲ οὐκ ἔϲτι, φηϲί, μέτρον ἡ ϲυλλαβή. πᾶν γὰρ μέτρον αὐτό τε ὡριϲμένον ἐϲτὶ κατὰ τὸ ποϲὸν καὶ πρὸς τὸ μετρούμενον ὡριϲμένωϲ[4] ἔχει. ἡ δὲ[5] ϲυλλαβὴ οὐκ ἔϲτι κατὰ τοῦτο ὡριϲμένη πρὸς τὸν ῥυθμὸν ὡϲ τὸ μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον, ἡ γὰρ ϲυλλαβὴ οὐκ ἀεὶ τὸν αὐτὸν χρόνον κατέχει, τὸ δὲ μέτρον ἠρεμεῖν δεῖ κατὰ τὸ ποϲὸν καθὸ μέτρον ἐϲτὶ καὶ τὸ τοῦ χρόνου μέτρον ὡϲαύτωϲ κατὰ τὸ ἐν τῷ χρόνῳ ποϲόν, ἡ δὲ ϲυλλαβὴ χρόνου τινὸϲ μέτρον οὖϲα οὐκ ἠρεμεῖ κατὰ τὸν χρόνον, μεγέθη[6] μὲν γὰρ χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουϲιν αἱ ϲυλλαβαί, λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν ἀεὶ τῶν μεγεθῶν· ἥμιϲυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου[7], διπλάϲιον δὲ τὴν μακράν.

1 μέτρου lib. m(onacensis) || 2 ἔχει m v(enetus) || 3 οἱ om. m || 4 ὡριϲμένον v || 5 εἰ δὲ m, ἴϲωϲ ἡ δὲ marg. m || 6 μεγέθει lib. || 7 χρόνον lib.

p. 266 Mor.

ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΥ

ΡΥΘΜΙΚΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΔΕΥΤΕΡΟΝ.

Ὅτι μὲν τοῦ ῥυθμοῦ πλείους εἰσὶ φύσεις καὶ ποία τις αὐτῶν ἑκάστη καὶ διὰ τίνας αἰτίας[1] τῆς αὐτῆς ἔτυχον προσηγορίας καὶ τί αὐτῶν ἑκάστῃ ὑπόκειται, ἐν τοῖς ἔμπροσθεν εἰρη-
268 μένον. | νῦν δὲ ἡμῖν περὶ αὐτοῦ λεκτέον τοῦ ἐν μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ.

Ὅτι μὲν οὖν περὶ τοὺς χρόνους ἐστὶ καὶ τὴν τούτων αἴσθησιν, εἴρηται μὲν καὶ ἐν τοῖς ἔμπροσθεν, λεκτέον δὲ καὶ πάλιν νῦν, ἀρχὴ γὰρ τρόπον τινὰ τῆς περὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἐπιστήμης ἐστὶν αὕτη.

Νοητέον δὲ δύο τινὰς φύσεις ταύτας, τήν τε τοῦ ῥυθμοῦ καὶ τὴν τοῦ ῥυθμιζομένου, παραπλησίως ἐχούσας πρὸς ἀλλήλας ὥσπερ ἔχει τὸ σχῆμα καὶ τὸ σχηματιζόμενον πρὸς αὑτά[2]. Ὥσπερ γὰρ τὸ σῶμα πλείους ἰδέας λαμβάνει σχημάτων, ἐὰν αὐτοῦ τὰ μέρη τεθῇ διαφερόντως, ἤτοι πάντα ἤ τινα αὐτῶν, οὕτω καὶ τῶν ῥυθμιζομένων ἕκαστον πλείους λαμβάνει μορφάς,
270 οὐ κατὰ τὴν αὑτοῦ[3] φύσιν, | ἀλλὰ κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ. ἡ γὰρ αὐτὴ λέξις εἰς χρόνους τεθεῖσα διαφέροντας ἀλλήλων λαμβάνει τινὰς διαφορὰς τοιαύτας, αἵ εἰσιν ἴσαι αὐταῖς τῆς τοῦ ῥυθμοῦ φύσεως διαφοραῖς. Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ ἐπὶ[4] τοῦ μέλους καὶ εἴ τι ἄλλο πέφυκε ῥυθμίζεσθαι τῷ τοιούτῳ ῥυθμῷ ὅς ἐστιν ἐκ χρόνων συνεστηκώς.

Ἐπάγειν δὲ δεῖ τὴν αἴσθησιν ἐνθένδε περὶ τῆς εἰρημένης ὁμοιότητος, πειρωμένους συνορᾶν καὶ περὶ ἑκατέρου

---

1 τίνα αἰτίαν R(omanus) nach Franz Jahrb. f. Ph. u. P. 1861 S. 446 || 2 αὐτὰ R, αὐτὸ V(enetus), αὐτὰ Psell. m(onacensis), ἑαυτὸ Psell. v(enetus) || 3 αὐτοῦ RV || 4 λόγος κατὰ lib. ||

Psell. 2. Δύο δὲ ταῦτα πρῶτον νοητέον, τόν τε ῥυθμὸν καὶ τὸ[ν] ῥυθμιζόμενον. | *Psell.* 13. Νοητέον τόν τε ῥυθμὸν καὶ τὸ ῥυθμιζόμενον παραπλησίως ἔχοντα[ι] (ἔχειν v) πρὸς ἄλληλα ὥσπερ ἔχει τὸ σχῆμα καὶ τὸ σχηματιζόμενον πρὸς ἑαυτά (ἑαυτό v). 12

τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον πλείους λαμβάνει μορφὰς οὐ κατὰ τὴν αὐτοῦ φύσιν, ἀλλὰ κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ. 17

τῶν εἰρημένων, οἷον τοῦ τε ῥυθμοῦ καὶ τοῦ ῥυθμιζομένου.
Τῶν τε γὰρ πεφυκότων cχηματίζεcθαι cωμάτων οὐδενὶ οὐ-
δέν ἐcτι τῶν cχημάτων τὸ αὐτό, ἀλλὰ διάθεcίc[1] τίc ἐcτι τῶν
τοῦ cώματοc μερῶν τὸ cχῆμα, γινόμενον ἐκ τοῦ cχεῖν πωc
ἕκαcτον αὐτῶν, ὅθεν δὴ καὶ cχῆμα ἐκλήθη· ὅ τε ῥυθμὸc ὡcαύ-
τωc οὐδενὶ τῶν ῥυθμιζομένων ἐcτὶ τὸ αὐτό, ἀλλὰ τῶν διατι-
θέντων πωc τὸ ῥυθμιζόμενον καὶ ποιούντων κατὰ τοὺc χρό-
νουc τοιόνδε ἢ τοιόνδε.
272 Προcέοικε δὲ ἀλλήλοιc τὰ εἰρημέ|να καὶ τῷ[2] μὴ γίνεcθαι
καθ' αὑτά. Τό τε γὰρ cχῆμα, μὴ ὑπάρχοντοc τοῦ δεξομένου
αὐτό, δῆλον ὡc ἀδυνατεῖ γενέcθαι· ὅ τε ῥυθμὸc ὡcαύτωc χωρὶc
τοῦ ῥυθμιcθηcομένου[3] καὶ τέμνοντοc τὸν χρόνον οὐ δύναται
γίνεcθαι, ἐπειδὴ ὁ μὲν χρόνοc αὐτὸc αὑτὸν οὐ τέμνει, καθάπερ
ἐν τοῖc ἔμπροcθεν εἴπομεν, ἑτέρου δέ τινοc δεῖ τοῦ διαιρήcον-
τοc αὐτόν. Ἀναγκαῖον οὖν ἂν[4] εἴη μεριcτὸν εἶναι τὸ ῥυθμιζό-
μενον γνωρίμοιc μέρεcιν, οἷc διαιρήcει τὸν χρόνον.
Ἀκόλουθον δέ ἐcτι τοῖc εἰρημένοιc καὶ αὐτῷ τῷ φαινο-
μένῳ τὸ λέγειν, τὸν ῥυθμὸν γίνεcθαι, ὅταν ἡ τῶν χρόνων διαί-
ρεcιc τάξιν τινὰ λάβῃ ἀφωριcμένην, οὐ γὰρ πᾶcα χρόνων τάξιc
274 ἔνρυθ|μοc[5]. Πιθανὸν μὲν οὖν καὶ χωρὶc λόγου, τὸ μὴ πᾶcαν
χρόνων[6] τάξιν ἔνρυθμον[7] εἶναι· δεῖ δὲ καὶ διὰ τῶν ὁμοιοτή-
των ἐπάγειν τὴν διάνοιαν καὶ πειρᾶcθαι κατανοεῖν ἐξ ἐκείνων,
ἕωc ἂν παραγένηται ἡ ἐξ αὐτοῦ τοῦ πράγματοc πίcτιc. Ἔcτι
δὲ ἡμῖν γνώριμα τὰ περὶ τὴν[8] τῶν γραμμάτων cύνθεcιν καὶ τὰ
περὶ τὴν[9] τῶν διαcτημάτων, ὅτι οὔτ' ἐν τῷ διαλέγεcθαι πάντα
τρόπον τὰ γράμματα cυντίθεμεν, οὔτ' ἐν τῷ μελῳδεῖν τὰ δια-
276 cτήματα, ἀλλ' ὀλίγοι μέν τινέc | εἰcιν οἱ τρόποι καθ' οὓc

1 διάδεcιc lib. ‖ 2 τὸ lib. ‖ 3 ῥυθμιcομένου R ‖ 4 ἀ. οὖν ἂν Psell. v, ἀ. γὰρ ἂν Psell. m, ἀ. ἂν RV ‖ 5 ἐν ῥυθμοῖc RV, εὔρυθμοc Psell. m v ‖ 6 πᾶcαν λόγου RV ‖ 7 εὔρυθμον RV ‖ 8 τὴν om. R nach Franz ‖ 9 τὴν om. RV ‖

ὁ δὲ ῥυθμόc οὐδενὶ τῶν ῥυθμιζομένων ἐcτὶ τὸ αὐτόν, ἀλλὰ τῶν δια-τιθέντων πωc (προc v) τὸ ῥυθμιζόμενον καὶ ποιούντων κατὰ τοὺc χρόνουc τοιόνδε ἢ τοιόνδε. 5

ὁ δὲ ῥυθμόc χωρὶc τοῦ ῥυθμιcθηcομένου καὶ τέμνοντοc τὸν χρόνον οὐ δύναται γίνεcθαι, ἐπειδὴ ὁ μὲν χρόνοc αὐτόc ἑαυτὸν οὐ τέμνει, ἑτέρου δέ τινοc δεῖται τοῦ διαιρήcοντοc αὐτόν. ἀναγκαῖον οὖν (γὰρ m) ἂν εἴη μεριcτὸν εἶναι τὸ ῥυθμιζόμενον γνωρίμοιc μέρεcιν, οἷc (οἷον m) διαιρήcει τὸν χρόνον. 11

Psell. 3. Ἔcτι δὲ ὁ μὲν ῥυθμὸc cύcτημά τι cυγκείμενον ἐκ χρόνων κατά τιναc τρόπουc ἀφωριcμένουc (ἀφωριcμένων m), οὐ γὰρ πᾶcα χρόνων τάξιc εὔρυθμοc. 18

ϲυντίθεται τὰ εἰρημένα πρὸϲ ἄλληλα, πολλοὶ δὲ καθ' οὓϲ οὔτε ἡ φωνὴ δύναται ϲυντίθεϲθαι[1] φθεγγομένη, οὔτε ἡ αἴϲθηϲιϲ προϲδέχεται, ἀλλ' ἀποδοκιμάζει. Διὰ ταύτην γὰρ τὴν αἰτίαν τὸ μὲν ἡρμοϲμένον εἰϲ πολὺ ἐλάττουϲ ἰδέαϲ τίθεται, τὸ δὲ ἀνάρμοϲτον εἰϲ πολὺ πλείουϲ. Οὕτω δὲ καὶ τὰ περὶ τοὺϲ χρόνουϲ ἔχοντα φανήϲεται· πολλαὶ μὲν γὰρ αὐτῶν ϲυμμετρίαι τε καὶ τάξειϲ ἀλλότριαι φαίνονται τῆϲ αἰϲθήϲεωϲ οὖϲαι, ὀλίγαι δέ τινεϲ οἰκεῖαί τε καὶ δυναταὶ ταχθῆναι εἰϲ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύϲιν. Τὸ δὲ ῥυθμιζόμενόν ἐϲτι μὲν κοινόν πωϲ ἀρρυθμίαϲ τε καὶ ῥυθμοῦ· ἀμφότερα γὰρ πέφυκεν ἐπιδέχεϲθαι τὸ ῥυθμιζόμενον τὰ ϲυϲτήματα, τό τε εὔρυθμον καὶ τὸ ἄρρυθμον. Καλῶϲ δ' εἰπεῖν
278 τοιοῦτον νοητέον τὸ ῥυθμιζόμενον, οἷον δύναϲθαι μετατίθεϲθαι εἰϲ χρόνων μεγέθη παντοδαπὰ καὶ εἰϲ ξυνθέϲειϲ παντοδαπάϲ.

Διαιρεῖται δὲ ὁ χρόνοϲ ὑπὸ τῶν ῥυθμιζομένων τοῖϲ ἑκάϲτου αὐτῶν μέρεϲιν. Ἔϲτι δὲ τὰ ῥυθμιζόμενα τρία· λέξιϲ, μέλοϲ, κίνηϲιϲ ϲωματική. ὥϲτε διαιρήϲει τὸν χρόνον ἡ μὲν λέξιϲ τοῖϲ αὑτῆϲ μέρεϲιν, οἷον γράμμαϲι καὶ ϲυλλαβαῖϲ καὶ ῥήμαϲι καὶ πᾶϲι τοῖϲ τοιούτοιϲ· τὸ δὲ μέλοϲ τοῖϲ ἑαυτοῦ φθόγγοιϲ τε καὶ διαϲτήμαϲι καὶ ϲυϲτήμαϲιν· ἡ δὲ κίνηϲιϲ ϲημείοιϲ τε καὶ ϲχήμαϲι καὶ εἴ τι τοιοῦτόν ἐϲτι κινήϲεωϲ μέροϲ.

280 Καλείϲθω δὲ | πρῶτοϲ μὲν τῶν χρόνων ὁ ὑπὸ μηδενὸϲ τῶν ῥυθμιζομένων δυνατὸϲ ὢν διαιρεθῆναι[2], δίϲημοϲ δὲ ὁ δὶϲ τούτῳ[3] καταμετρούμενοϲ, τρίϲημοϲ δὲ ὁ τρίϲ, τετράϲημοϲ δὲ ὁ τετράκιϲ. κατὰ ταὐτὰ[4] δὲ καὶ ἐπὶ τῶν λοιπῶν μεγεθῶν τὰ ὀνόματα ἕξει. Τὴν δὲ τοῦ πρώτου δύναμιν πειρᾶϲθαι δεῖ καταμανθάνειν τόνδε τὸν τρόπον[5]. Τῶν ϲφόδρα φαινομένων ἐϲτὶ

1 ϲυντιθέναι R nach Franz ‖ 2 ϲῆμα marg. V ‖ 3 τούτων RV ‖ 4 ταῦτα RV ‖ 5 τόν δέ τρόπον R nach Franz ‖

τό δέ ῥυθμιζόμενον τοιοῦτον νοητέον οἷον δύναϲθαι μετατίθεϲθαι εἴϲ τε μεγέθη χρόνων παντοδαπὰ καὶ εἰϲ ϲυνθέϲειϲ παντοδαπάϲ. 12

φαίνεται δέ τρία εἶναι τὰ ῥυθμικά, λέξιϲ, μέλοϲ, κίνηϲιϲ ϲωματική. | 15
Psell. 5. διαιρεθήϲεται δέ ὁ χρόνοϲ ὑπό μέν τῆϲ λέξεωϲ τοῖϲ τε (γε m) γράμμαϲι καὶ ταῖϲ ϲυλλαβαῖϲ, ὑπό δέ τοῦ μέλουϲ τοῖϲ φθόγγοιϲ, ὑπὸ δέ τῆϲ κινήϲεωϲ τοῖϲ τε ϲχήμαϲι καὶ τοῖϲ ϲημείοιϲ.

Frgm. Par. 1. Τρία εἰϲὶ τὰ ῥυθμιζόμενα, λέξιϲ, μέλοϲ, κίνηϲιϲ ϲωματική, ὥϲτε διαιρέϲει τόν χρόνον ἡ μέν λέξιϲ τοῖϲ αὑτῆϲ μέρεϲιν οἷον γράμμαϲι καὶ ϲυλλαβαῖϲ καὶ ϲήμαϲι καὶ πᾶϲι τοῖϲ τοιούτοιϲ· τὸ δέ μέλοϲ τοῖϲ αὑτοῦ φθόγγοιϲ τε καὶ διαϲτήμαϲιν· ἡ δὲ κίνηϲιϲ ϲημείοιϲ τε καὶ ϲχήμαϲι καὶ εἴ τι τοιοῦτό ἐϲτι κινήϲεωϲ μέροϲ ἐπὶ τούτοιϲ. 15

Psell. 7. πρῶτόν τε νοητέον χρόνον τὸν ὑπ' οὐδενὸϲ τῶν ῥυθμιζομένων δυνάμενον διαιρεῖϲθαι γνωρίμων. 21

τῇ αἰσθήσει τὸ μὴ λαμβάνειν εἰς ἄπειρον ἐπίτασιν τὰς τῶν κι-
282 νήσεων ταχυτῆτας, ἀλλ' ἵστασθαί που συναγομένους τοὺς χρό-
νους, ἐν οἷς τίθεται τὰ μέρη τῶν κινουμένων· λέγω δὲ τῶν
οὕτω κινουμένων, ὡς ἥ τε φωνὴ κινεῖται λέγουσά τε καὶ μελ-
ῳδοῦσα καὶ τὸ (σῶμα)[1] σῆμα σημαῖνόν τε καὶ ὀρχούμενον καὶ
τὰς λοιπὰς τῶν τοιούτων κινήσεων κινούμενον. Τούτων δὲ
οὕτως ἔχειν φαινομένων, δῆλον ὅτι ἀναγκαῖόν ἐστιν εἶναί τινας
ἐλαχίστους χρόνους, ἐν οἷς ὁ μελῳδῶν θήσει τῶν φθόγγων
ἕκαστον. Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῶν ξυλλαβῶν δῆλον ὅτι
καὶ περὶ τῶν σημείων. Ἐν ᾧ δὴ χρόνῳ μήτε[2] δύο φθόγγοι[3]
δύνανται τεθῆναι κατὰ μηδένα τρόπον, μήτε δύο ξυλλαβαί, μήτε
δύο σημεῖα, τοῦτον πρῶτον ἐροῦμεν χρόνον. Ὃν δὲ τρόπον
λήψεται τοῦτον ἡ αἴσθησις, φανερὸν ἔσται ἐπὶ τῶν ποδικῶν
σχημάτων.

Λέγομεν δέ τινα καὶ ἀσύνθετον χρόνον πρὸς τὴν τῆς
ῥυθμοποιίας χρῆσιν ἀναφέροντες. Ὅτι δ' ἐστὶν οὐ τὸ αὐτὸ
ῥυθμοποιία τε καὶ ῥυθμός, σαφὲς μὲν οὔπω ῥᾴδιόν ἐστι ποιῆ-
σαι, πιστευέσθω δὲ διὰ τῆς ῥηθησομένης ὁμοιότητος. Ὥσπερ
γὰρ ἐν τῇ τοῦ μέλους φύσει τεθεωρήκαμεν, ὅτι οὐ τὸ αὐτὸ
284 σύστημά τε καὶ μελοποιία, | οὐδὲ τόνος, οὐδὲ γένος, οὐδὲ με-
ταβολή[4], οὕτως ὑποληπτέον ἔχειν καὶ περὶ τοὺς ῥυθμούς τε
καὶ ῥυθμοποιίας, ἐπειδήπερ τοῦ μέλους χρῆσίν τινα τὴν μελο-
ποιίαν εὕρομεν οὖσαν, ἐπί τε τῆς ῥυθμικῆς πραγματείας τὴν
ῥυθμοποιίαν ὡσαύτως χρῆσίν τινά φαμεν εἶναι. Σαφέστερον δὲ
τοῦτο εἰσόμεθα προελθούσης τῆς πραγματείας. Ἀσύνθετον δὴ[5]
(καὶ σύνθετον)[6] χρόνον πρὸς τὴν τῆς ῥυθμοποιίας χρῆσιν βλέπον-
τες ἐροῦμεν οἷον τόδε τι· (ἐάν τι)[7] χρόνου μέγεθος ὑπὸ μιᾶς
ξυλλαβῆς ἢ ὑπὸ φθόγγου ἑνὸς ἢ σημείου καταληφθῇ, ἀσύνθε-
τον[8] τοῦτον ἐροῦμεν τὸν χρόνον· ἐὰν δὲ τὸ αὐτὸ τοῦτο μέ-
γεθος ὑπὸ πλειόνων φθόγγων ἢ ξυλλαβῶν ἢ σημείων κατα-
ληφθῇ, σύνθετος ὁ χρόνος οὗτος ῥηθήσεται. Λάβοι δ' ἄν τις
παράδειγμα τοῦ εἰρημένου ἐκ τῆς περὶ τὸ ἡρμοσμένον πραγ-
286 ματείας· καὶ γὰρ | ἐκεῖ τὸ αὐτὸ μέγεθος ἡ μὲν ἁρμονία σύνθε-
τον[9], τὸ δὲ χρῶμα ἀσύνθετον[10], καὶ πάλιν τὸ μὲν διάτονον
ἀσύνθετον, τὸ δὲ χρῶμα σύνθετον, ἐνίοτε δὲ καὶ τὸ αὐτὸ γένος
τὸ αὐτὸ μέγεθος ἀσύνθετόν τε καὶ σύνθετον ποιεῖ, οὐ μέντοι

1 σῶμα om. RV || 2 μὴ δὲ RV || 3 δύο χρόνοι RV || 4 οὔτε μελοποιία RV || 5 δὲ RV || 6 καὶ σύνθετον om. RV || 7 ἐάν τι om. RV || 8 ἀσύνθετον om. RV || 9 ἀσύνθετον R nach Franz || 10 σύνθετον V ||

ἐν τῷ αὐτῷ τόπῳ τοῦ cυcτήματοc. Διαφέρει γὰρ τὸ παράδειγμα τοῦ προβλήματοc τῷ τὸν μὲν χρόνον ὑπὸ τῆc ῥυθμοποιίαc ἀcύνθετόν τε καὶ cύνθετον γίνεcθαι, τὸ δὲ διάcτημα ὑπ' αὐτῶν τῶν γενῶν ἢ τῆc τοῦ cυcτήματοc τάξεωc. Περὶ μὲν οὖν ἀcυνθέτου καὶ cυνθέτου χρόνου καθόλου τοῦτον τὸν τρόπον διωρίcθω.

Μεριcθέντοc δὲ τοῦ προβλήματοc ὡδί, ἁπλῶc μὲν ἀcύνθετοc λεγέcθω ὁ ὑπὸ μηδενὸc τῶν ῥυθμιζομένων διῃρημένοc·
288 ὡcαύτωc δὲ | καὶ cύνθετοc ὁ ὑπὸ πάντων τῶν ῥυθμιζομένων διῃρημένοc· πῇ δὲ cύνθετοc καί πῃ ἀcύνθετοc ὁ ὑπὸ μέν τινοc διῃρημένοc, ὑπὸ δέ τινοc ἀδιαίρετοc ὤν. Ὁ μὲν οὖν ἁπλῶc ἀcύνθετοc τοιοῦτοc ἄν τιc εἴη, οἷοc[1] μήθ' ὑπὸ ξυλλαβῶν πλειόνων, μήθ' ὑπὸ φθόγγων, μήθ' ὑπὸ cημείων κατέχεcθαι[2]· ὁ δ' ἁπλῶc cύνθετοc, ὁ ὑπὸ πάντων καὶ πλειόνων ἢ ἑνὸc κατεχόμενοc· ὁ δὲ μικτόc, ᾧ cυμβέβηκεν ὑπὸ φθόγγου μὲν ἑνόc, ὑπὸ ξυλλαβῶν δὲ πλειόνων καταληφθῆναι[3], ἢ ἀνάπαλιν ὑπὸ ξυλλαβῆc μὲν μιᾶc, ὑπὸ φθόγγων δὲ πλειόνων.

Ὧι δὲ cημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰcθήcει, πούc ἐcτιν εἷc ἢ πλείουc ἑνόc. Τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων cύγκεινται τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω, οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸc δὲ τοῦ κάτω, ἢ ἐξ ἑνὸc[4] μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω, (οἱ δὲ ἐκ τεττάρων, δύο μὲν τῶν ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω)[5]. Ὅτι μὲν οὖν ἐξ ἑνὸc χρό-
290 νου ποὺc οὐκ ἂν εἴη φανερόν, ἐπειδήπερ ἓν cημεῖον | οὐ ποιεῖ διαίρεcιν χρόνου· ἄνευ γὰρ διαιρέcεωc χρόνου ποὺc οὐ δοκεῖ γίνεcθαι. Τοῦ δὲ λαμβάνειν τὸν πόδα πλείω τῶν δύο cημεῖα τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν αἰτιατέον. οἱ γὰρ ἐλάττουc τῶν ποδῶν, εὐπερίληπτον τῇ αἰcθήcει τὸ μέγεθοc ἔχοντεc, εὐcύνοπτοί

---

1 οἷοc ὁ RV || 2 κατέχεcθαι R nach Frauz, κατέχεται libb. nach Morelli || 3 καταλήφθη RV || 4 οἱ δὲ ἐξ ἑνὸc RV, ἢ ἑνὸc Psell.(m) || 5 οἱ δὲ ἐκ τεττάρων, δύο μὲν τῶν ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω om. lib. ||

Fragm. Par. 5. Λεκτέον καὶ περὶ ποδόc, τί ποτε ἐcτι. καθόλου μὲν νοητέον πόδα ᾧ cημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰcθήcει. 181

Psell. 14. Τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων cύγκεινται, τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω· οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸc δὲ τοῦ κάτω, ἢ ἑνὸc μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω. ἐξ ἑνὸc δὲ χρόνου ποὺc οὐκ ἂν εἴη, ἐπειδήπερ ἓν cημεῖον οὐ ποιεῖ διαίρεcιν χρόνου. ἄνευ γὰρ διαιρέcεωc χρόνου ποὺc οὐ δοκεῖ γίνεcθαι. 19

εἰσι καὶ διὰ τῶν δύο σημείων· οἱ δὲ μεγάλοι τοὐναντίον πεπόνθασι, δυσπερίληπτον γὰρ τῇ αἰσθήσει τὸ μέγεθος ἔχοντες, πλειόνων δέονται[1] σημείων, ὅπως εἰς πλείω μέρη διαιρεθὲν τὸ[2] τοῦ ὅλου ποδὸς μέγεθος εὐσυνοπτότερον γίνηται[3]. Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τεττάρων, οἷς ὁ ποὺς χρῆται κατὰ τὴν αὑτοῦ[4] δύναμιν, ὕστερον δειχθήσεται.

Δεῖ δὲ μὴ διαμαρτεῖν ἐν τοῖς νῦν· εἰρημένοις, ὑπολαμβάνοντας, μὴ μερίζεσθαι πόδα εἰς πλείω τῶν τεττάρων ἀριθμόν[5]. Μερίζονται γὰρ ἔνιοι τῶν ποδῶν εἰς διπλάσιον τοῦ εἰρημένου πλήθους ἀριθμὸν καὶ εἰς πολλαπλάσιον[6]. ἀλλ' οὐ καθ' αὑτὸν
292 ὁ ποὺς εἰς τὸ πλέον τοῦ | εἰρημένου πλήθους μερίζεται, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας διαιρεῖται τὰς τοιαύτας διαιρέσεις. νοητέον δὲ χωρὶς τά τε τὴν τοῦ ποδὸς δύναμιν φυλάσσοντα σημεῖα καὶ τὰς ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας[7] γινομένας διαιρέσεις· καὶ προσθετέον δὲ τοῖς εἰρημένοις, ὅτι τὰ μὲν ἑκάστου ποδὸς σημεῖα διαμένει ἴσα ὄντα καὶ τῷ ἀριθμῷ καὶ τῷ μεγέθει, αἱ δ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινόμεναι διαιρέσεις πολλὴν λαμβάνουσι ποικιλίαν. Ἔσται δὲ τοῦτο καὶ ἐν τοῖς ἔπειτα φανερόν.

Ὥρισται δὲ τῶν ποδῶν ἕκαστος ἤτοι λόγῳ τινὶ ἢ ἀλογίᾳ τοιαύτῃ, ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται. Γένοιτο δ' ἂν[8] τὸ εἰρημένον ὧδε καταφανές· εἰ ληφθείησαν δύο πόδες, ὁ μὲν ἴσον τὸ ἄνω τῷ κάτω ἔχων καὶ δίσημον ἑκάτερον, ὁ δὲ τὸ μὲν κάτω δίσημον, τὸ δὲ ἄνω ἥμισυ, τρίτος δέ τις ληφθείη ποὺς παρὰ τούτους, τὴν μὲν βάσιν ἴσην αὖ τοῖς[9] ἀμφοτέροις ἔχων, τὴν δὲ ἄρσιν[10] μέσον μέγεθος ἔχουσαν
294 | τῶν ἄρσεων. Ὁ γὰρ τοιοῦτος ποὺς ἄλογον μὲν ἕξει τὸ ἄνω πρὸς τὸ[11] κάτω· ἔσται δ' ἡ ἀλογία μεταξὺ δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει, τοῦ τε ἴσου καὶ τοῦ διπλασίου. καλεῖται δ' οὗτος χορεῖος ἄλογος.

---

1 δὲ ὄντες RV || 2 διαιρεθέντος RV || 3 γίνεται RV || 4 αὐτοῦ RV || 5 ἀριθμῶν lib. || 6 πολυπλάσιον V || 7 So weit lib. Ven. || 8 δ' ἂν R nach Franz, δὲ nach Morelli || 9 αὐτοῖς R || 10 τὴν διαίρεσιν R || 11 τὸν R ||

Psell. 15. Τῶν δὲ ποδῶν ἕκαστος ὥρισται ἢ λόγῳ τινὶ ἢ ἀναλογίᾳ. 19
Fragm. Par. 6. Ὡρισμένοι δέ εἰσι τῶν ποδῶν οἱ μὲν λόγῳ τινί, οἱ 19
δὲ ἀλογίᾳ κειμένῃ μεταξὺ δύο λόγων γνωρίμων, ὥστε εἶναι φανερὸν ἐκ τούτων, ὅτι ὁ ποὺς λόγος τίς ἐστιν ἐν χρόνοις κείμενος, ἡ ἀλογία δὲ ἐν χρόνοις κειμένη εἰρημένον ἀφορισμὸν ἔχουσα.

Δεῖ δὲ μηδ'[1] ἐνταῦθα διαμαρτεῖν, ἀγνοηθέντος τοῦ τε ῥητοῦ καὶ τοῦ ἀλόγου, τίνα τρόπον ἐν τοῖς περὶ τοὺς ῥυθμοὺς λαμβάνεται. Ὥςπερ οὖν ἐν τοῖς διαστηματικοῖς στοιχείοις τὸ μὲν κατὰ μέλος[2] ῥητὸν ἐλήφθη, ὃ πρῶτον μέν ἐστι μελῳδούμενον, ἔπειτα γνώριμον κατὰ μέγεθος, ἤτοι ὡς τά τε σύμφωνα καὶ ὁ τόνος ἢ ὡς τὰ τούτοις σύμμετρα, τὸ δὲ κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους[3] ῥητόν, ᾧ συνέβαινεν ἀμελῳδήτῳ εἶναι· οὕτω καὶ ἐν τοῖς ῥυθμοῖς ὑποληπτέον ἔχειν τό τε ῥητὸν καὶ τὸ ἄλογον. Τὸ μὲν γὰρ κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύσιν λαμβάνεται ῥητόν, τὸ[4] δὲ κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους. Τὸ
296 μὲν οὖν ἐν ῥυθμῷ λαμβανόμενον ῥητὸν χρόνου μέγεθος πρῶτον μὲν δεῖ τῶν πιπτόντων εἰς τὴν ῥυθμοποιίαν εἶναι, ἔπειτα τοῦ ποδὸς ἐν ᾧ τέτακται μέρος εἶναι ῥητόν· τὸ δὲ κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν λόγους λαμβανόμενον ῥητὸν τοιοῦτόν τι δεῖ νοεῖν οἷον ἐν τοῖς διαστηματικοῖς τὸ δωδεκατημόριον τοῦ τόνου καὶ εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο ἐν ταῖς τῶν διαστημάτων παραλλαγαῖς λαμβάνεται. Φανερὸν δὲ διὰ τῶν εἰρημένων, ὅτι ἡ μέση ληφθεῖσα τῶν ἄρσεων[5] οὐκ ἔσται σύμμετρος τῇ βάσει· οὐδὲν γὰρ αὐτῶν μέτρον ἐστὶ κοινὸν ἔνρυθμον[6].

Τῶν δὲ ποδικῶν διαφορῶν ἐκκείσθωσαν αἱ ἑπτά·
πρώτη μέν, καθ' ἣν μεγέθει διαφέρουσιν ἀλλήλων·
δευτέρα δέ, καθ' ἣν γένει·
τρίτη δέ, καθ' ἣν οἱ μὲν ῥητοί, οἱ δ' ἄλογοι τῶν ποδῶν εἰσι·
τετάρτη δέ, καθ' ἣν οἱ μὲν ἀσύνθετοι, οἱ δὲ σύνθετοι·
298 πέμπτη δέ, καθ' | ἣν διαιρέσει διαφέρουσιν ἀλλήλων·
ἕκτη δέ, καθ' ἣν σχήματι διαφέρουσιν ἀλλήλων·
ἑβδόμη δέ, καθ' ἣν ἀντιθέσει.

Μεγέθει μὲν οὖν διαφέρει ποὺς ποδός, ὅταν τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν, ἃ κατέχουσιν οἱ πόδες, ἄνισα ᾖ.

Γένει δὲ ὅταν οἱ λόγοι διαφέρωσιν[7] ἀλλήλων οἱ τῶν ποδῶν, οἷον ὅταν ὁ μὲν τὸν τοῦ ἴσου λόγον ἔχῃ, ὁ δὲ τὸν τοῦ διπλασίου[8], ὁ δ' ἄλλον τινὰ τῶν ἐνρύθμων[9] χρόνων.

1 μὴ δ' R ‖ 2 μέρος R ‖ 3 κατὰ τοῦτον ἀριθμῷ μόνους λόγῳ R ‖ 4 τὰ R ‖ 5 τῶν εἰρημένων R ‖ 6 εὔρυθμον R ‖ 7 διαφέρουσιν R, Psell. m ‖ 8 διπλασίου R nach Franz, διπλασίονος nach Morelli ‖ 9 εὐρύθμων R

Psell. 16. Καὶ μεγέθει μὲν διαφέρει τοῦ ποδός, ὅταν τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν, ἃ κατέχουσιν οἱ πόδες, ἄνισα ᾖ.
γένει δὲ ὅταν οἱ λόγοι διαφέρουσιν ἀλλήλων οἱ τῶν ποδῶν.

Οἱ δ' ἄλογοι διαφέρουςι τῶν ῥητῶν τῷ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω μὴ εἶναι ῥητόν.

Οἱ δ' ἀςύνθετοι τῶν ςυνθέτων διαφέρουςι τῷ μὴ διαιρεῖςθαι εἰς πόδας, τῶν ςυνθέτων διαιρουμένων.

Διαιρέςει δὲ διαφέρουςιν ἀλλήλων, ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνιςα μέρη διαιρεθῇ, ἤτοι κατὰ ἀμφότερα, κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη, ἢ κατὰ θάτερα.

Cχήματι δὲ διαφέρουςιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ
300 αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡςαύτως ᾖ (διῃρημένα[1]).

Ἀντιθέςει δὲ διαφέρουςιν ἀλλήλων οἱ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω ἀντικείμενον ἔχοντες. Ἔςται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖς ἴςοις μέν, ἄνιςον δὲ (τάξιν) ἔχουςι τῶν ἄνω χρόνων (καὶ) τῶν κάτω[2].

Τῶν δὲ ποδῶν (τῶν)[3] καὶ ςυνεχῆ ῥυθμοποιίαν ἐπιδεχομένων[4] τρία γένη ἐςτί· τό τε δακτυλικὸν καὶ τὸ ἰαμβικὸν καὶ τὸ παιωνικόν. Δακτυλικὸν μὲν οὖν ἐςτι τὸ ἐν (τῷ)[5] ἴςῳ λόγῳ, ἰαμβικὸν δὲ τὸ ἐν τῷ διπλαςίῳ, παιωνικὸν δὲ τὸ ἐν τῷ ἡμιολίῳ.
302 Τῶν δὲ ποδῶν ἐλάχιςτοι μέν | εἰςιν οἱ ἐν τῷ[6] τριςήμῳ μεγέθει· τὸ γὰρ δίςημον[7] μέγεθος παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν ςημαςίαν. Γίνονται δὲ ἰαμβικοὶ τῷ γένει οὗτοι οἱ ἐν[8] τριςήμῳ μεγέθει· ἐν γὰρ τοῖς τριςὶν[9] ὁ τοῦ διπλαςίου μόνος ἔςται λόγος. Δεύτεροι δ' εἰςὶν οἱ ἐν τῷ τετραςήμῳ

1 διῃρημένα om. R, τεταγμένα Psell. m v || 2 ἄνιςον δὲ ἔχουςι τῷ ἄνω χρόνῳ τὸν κάτω R || 3 τῶν om. R || 4 δεχομένων R, ἐπιδέξαςθαι fragm. Paris. || 5 τῷ om. R || 6 εἰςιν πέντε R nach Morelli, εἰςι πέντε nach Franz || 7 διάςημον R || 8 οὗτοι οἷον ἐν R nach Franz, οὗτοι ἐν nach Morelli || 9 τιςὶν R

οἱ δὲ ἄλογοι τῶν ῥητῶν διαφέρουςι τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω μὴ εἶναι ῥητόν.

οἱ δὲ ἀςύνθετοι τῶν ςυνθέτων διαφέρουςιν τῷ μὴ διαιρεῖςθαι εἰς πόδας, τῶν ςυνθέτων διαιρουμένων.

διαιρέςει δὲ ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνιςα διαιρεθείη.

ςχήματι δὲ ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡςαύτως ᾖ τεταγμένα.

Psell. 17. Τῶν δὲ ποδῶν τρία γένη ἐςτί, τὸ δακτυλικόν, τὸ ἰαμβι- 14
κόν, τὸ παιωνικόν.

Fragm. Par. 10. Λόγοι δὲ εἰςι ῥυθμικοὶ καθ' οὓς ςυνίςτανται οἱ 14
ῥυθμοὶ οἱ δυνάμενοι ςυνεχῆ ῥυθμοποιίαν ἐπιδέξαςθαι, τρεῖς· ἴςος, διπλαςίων, ἡμιόλιος. Ἐν μὲν γὰρ τῷ ἴςῳ τὸ δακτυλικὸν γίνεται γένος, ἐν δὲ τῷ διπλαςίῳ τὸ ἰαμβικόν, ἐν δὲ τῷ ἡμιολίῳ τὸ παιωνικόν.

Mar. Victor. p. 2485. Hae sunt tres partitiones quae continuam 14
rhythmopoeiam faciunt.

μετέθει· εἰcὶ δ' οὗτοι δακτυλικοὶ τῷ γένει· ἐν γὰρ τοῖc τέτραcι δύο λαμβάνονται λόγοι, ὅ τε τοῦ ἴcου καὶ ὁ τοῦ τριπλαcίου· ὧν ὁ μὲν τοῦ τριπλαcίου οὐκ ἔρρυθμόc ἐcτιν, ὁ δὲ τοῦ ἴcου εἰc τὸ δακτυλικὸν πίπτει γένοc. Τρίτοι δέ εἰcι κατὰ τὸ μέγεθοc οἱ ἐν[1] πενταcήμῳ μεγέθει· ἐν γὰρ τοῖc πέντε δύο λαμβάνονται λόγοι, ὅ τε τοῦ τετραπλαcίου καὶ ὁ τοῦ ἡμιολίου· ὧν ὁ μὲν τοῦ τετραπλαcίου[1a] οὐκ ἔρρυθμόc ἐcτιν, ὁ δὲ τοῦ ἡμιολίου τὸ παιωνικὸν ποιήcει γένοc. Τέταρτοι δέ εἰcιν οἱ (ἐν)[2] ἑξαcήμῳ μεγέθει· ἔcτι δὲ τὸ μέγεθοc τοῦτο δύο γενῶν κοινόν, τοῦ τε ἰαμβικοῦ καὶ τοῦ δακτυλικοῦ, ἐν γὰρ τοῖc ἓξ[3] τριῶν λαμβανομένων[4] | λόγων, τοῦ τε ἴcου καὶ τοῦ διπλαcίου καὶ τοῦ πενταπλαcίου, ὁ μὲν τελευταῖοc ῥηθεὶc οὐκ ἔρρυθμόc ἐcτι, τῶν δὲ λοιπῶν[5] ὁ μὲν τοῦ ἴcου λόγοc εἰc τὸ δακτυλικὸν γένοc ἐμπεcεῖται, ὁ δὲ τοῦ διπλαcίου εἰc τὸ ἰαμβικόν. Τὸ δὲ ἑπτάcημον μέγεθοc οὐκ ἔχει διαίρεcιν ποδικήν· τριῶν γὰρ λαμβανομένων λόγων ἐν τοῖc ἑπτὰ οὐδείc[6] ἐcτιν ἔρρυθμοc· ὧν εἷc μέν ἐcτιν ὁ τοῦ ἐπιτρίτου[6a], δεύτεροc δὲ ὁ τῶν πέντε πρὸc τὰ δύο, τρίτοc δὲ ὁ τοῦ ἑξαπλαcίου. Ὥcτε πέμπτοι ἂν εἴηcαν οἱ ἐν ὀκταcήμῳ μεγέθει. ἔcονται δ' οὗτοι δακτυλικοὶ τῷ γένει, ἐπειδήπερ .....

Psell. 12. Τῶν δὲ τριῶν γενῶν οἱ πρῶτοι πόδεc ἐν[7] τοῖc ἑξῆc ἀριθμοῖc τεθήcονται· ὁ μὲν ἰαμβικὸc[8] ἐν τοῖc τριcὶ πρώτοιc, ὁ δὲ δακτυλικὸc ἐν τοῖc τέτραcιν[9], ὁ δὲ παιωνικὸc ἐν τοῖc πέντε. αὔξεcθαι[10] δὲ φαίνεται τὸ μὲν ἰαμβικὸν γένοc[11] μέχρι τοῦ ὀκτωκαιδεκαcήμου[12] μεγέθουc ὥcτε γίνεcθαι τὸν μέγιcτον πόδα ἑξαπλάcιον τοῦ ἐλαχίcτου, τὸ δὲ δακτυλικὸν μέχρι τοῦ ἑκκαιδεκαcήμου[13], τὸ δὲ παιωνικόν μέχρι τοῦ πεντεκαιει-

1 οἷον R ‖ 1a τριπλαcίου R ‖ 2 ἐν om. R ‖ 3 ἐκ R ‖ 4 λαμβανομένοιc R ‖ 5 λεγομένων R ‖ 6 οὐθ' εἷc R nach Morelli, οὐθείc nach Franz ‖ 6a ἐπὶ τρίτου R ‖ 7 ἐν om. m ‖ 8 ἴαμβοc m. v ‖ 9 τέταρcι m ‖ 10 αὐξάνεcθαι v ‖ 11 γ with τ' above (d. h. γίνεται) m ‖ 12 ὀκτωκαιδεκαcίμου m v, ὀκτωκαιδεκαcήμου fragm. Par. ‖ 13 ὀκτωκαιδεκαcίμου m v, ἑκκαιδεκαcήμου fragm. Par. ‖

Fragm. Par. 11. Ἄρχεται δὲ τὸ δακτυλικὸν ἀπὸ τετραcήμου ἀγωγῆc, αὔξεται δὲ μέχρι ἑκκαιδεκαcήμου ὥcτε γίνεcθαι τὸν μέγιcτον πόδα τοῦ ἐλαχίcτου τετραπλάcιον. ἔcτι δὲ ὅτι καὶ ἐν διcήμῳ γίνεται δακτυλικὸc πούc. Τὸ δὲ ἰαμβικὸν γένοc ἄρχεται μὲν ἀπὸ τριcήμου ἀγωγῆc, αὔξεται δὲ μέχρι ὀκτωκαιδεκαcήμου, ὥcτε γίνεcθαι τὸν μέγιcτον πόδα τοῦ ἐλαχίcτου ἑξαπλάcιον. Τὸ δὲ παιωνικὸν ἄρχεται μὲν ἀπὸ πενταcήμου ἀγωγῆc, αὔξεται δὲ μέχρι πεντεκαιεικοcαcήμου, ὥcτε γίνεcθαι τὸν μέγιcτον πόδα τοῦ ἐλαχίcτου πενταπλάcιον. 19

κοcαcήμου[1]· αὔξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό τε ἰαμβικὸν γένοc καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι πλείοcι cημείοιc ἑκάτερον αὐτῶν χρῆται. οἱ μὲν γὰρ τῶν ποδῶν δύο μόνοιc[2] πεφύκαcι cημείοιc χρῆcθαι ἄρcει καὶ βάcει, οἱ δὲ τριcὶν ἄρcει καὶ διπλῇ βάcει, οἱ[3] δὲ τέτραcι δύο ἄρcεcι καὶ δύο βάcεcιν.

Psell. 9. Τῶν ποδικῶν λόγων εὐφυέcτατοί εἰcιν οἱτρεῖc[4]· ὅ τε τοῦ ἴcου καὶ ὁ[5] τοῦ διπλαcίου καὶ ὁ τοῦ ἡμιολίου. γίνεται δέ ποτε ποὺc καὶ ἐν τριπλαcίῳ λόγῳ, γίνεταικαὶ ἐν ἐπιτρίτῳ.

Psell. 11. Ἔcτι δὲ καὶ ἐν τῇ τοῦ ῥυθμοῦ φύcει ὁ ποδικὸc λόγοc ὥcπερ ἐν τῇ τοῦ ἡρμοcμένου τὸ cύμφωνον[6].

Psell. 10. Πᾶc δὲ ὁ διαιρούμενοc εἰc πλείω ἀριθμὸν καὶ εἰc ἐλάττω[7] διαιρεῖται.

Psell. 8. Τῶν δὲ χρόνων οἱ μέν εἰcι ποδικοί, οἱ δὲ τῆc ῥυθμοποιίαc ἴδιοι. ποδικὸc μὲν οὖν ἐcτι χρόνοc ὁ κατέχων cημείου ποδικοῦ μέγεθοc, οἷον ἄρcεωc ἢ βάcεωc, ἢ ὅλου ποδόc[8]· ἴδιοc[9] δὲ ῥυθμοποιίαc ὁ παραλλάccων ταῦτα τὰ μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα. καί ἐcτι ῥυθμὸc μὲν ὥcπερ εἴρηται cύcτημά τι cυγκείμενον ἐκ[10] τῶν ποδικῶν χρόνων ὧν ὁ μὲν ἄρcεωc, ὁ δὲ βάcεωc, ὁ δὲ ὅλου ποδόc, ῥυθμοποιία δ' ἂν εἴη[11] τὸ cυγκείμενον ἔκ τε τῶν ποδικῶν χρόνων καὶ ἐκ τῶν αὐτῆc τῆc ῥυθμοποιίαc ἰδίων.

1 πὲντε καὶ εἴκοcι m v, πεντεκαιεικοcαcήμου fragm. Par. || 2 μόνον v || 3 εἰ m || 4 εἰcὶ τρεῖc m || 5 ὁ om. m || 6 cυμφωνοῦν v || 7 ἐλάττων m || 8 μέγεθοc οἷον ἄρcεωc ἢ βάcεωc ἢ ὅλου π. (ἢ ὅλον ποδὸν m) libr. || 9 ἴδιον m || 10 ἔκ τε m v || 11 ἢ m, ἢ v ||

Dionys. mus. ap. Porphyr. ad Ptol. p. 219. Καὶ πάλιν δόξουcι δὲ καὶ οἱ μουcικοὶ (lib. κανονικοὶ) cυνεπιμαρτυρεῖν τὸ αὐτὸ τοῦτο, λέγω δὲ τὰc cυμφωνίαc καὶ τοὺc ποδικοὺc λόγουc ἔχειν τὸ cυγγενὲc καὶ οἰκεῖον. τάc τε γὰρ cυμφωνίαc ὑπὸ τῶν λόγων τούτων γίγνεcθαι νομίζουcι, τὴν μὲν διὰ τεccάρων ὑπὸ τοῦ ἐπιτρίτου, τὴν δὲ διὰ πέντε ὑπὸ τοῦ ἡμιολίου (τὴν δὲ διὰ παcῶν ὑπὸ τοῦ διπλαcίου om. lib.), τὴν δὲ διὰ παcῶν καὶ πέντε ὑπὸ τοῦ τριπλαcίου, ὁ μὲν γε ἴcοc λόγοc τοῦ ὁμοφώνου παραcκευαcτικόc ἐcτιν αὐτοῖc. Καὶ οἱ ῥυθμ[ητ]ικοὶ πόδεc κατὰ τοὺc αὐτοὺc λόγουc διακεκρυμμένοι τυγχάνουcι, κατὰ μὲν τὸν ἴcον καὶ διπλάcιον καὶ ἡμιόλιον οἱ πλεῖcτοι καὶ εὐφυέcτατοι, ὀλίγοι δὲ τινεc καὶ κατὰ τὸν ἐπίτριτον καὶ κατὰ τὸν τριπλάcιον.

ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΥ

ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ.

255 *Porphyr. ad Ptolem. p.* 255. Περὶ μέντοι τῆς ἀπειρίας τῶν τάσεων καὶ ὁ Ἀριστόξενος πολλαχοῦ διείλεκται. φησὶ δὲ καὶ ἐν τῷ περὶ τόνων οὕτως . . . , ἐν δὲ τῷ περὶ τοῦ πρώτου χρόνου καὶ τὴν ἐσομένην ἂν πρός τινων κατηγορίαν ἀπολυόμενος γράφει ταῦτα·

Ὅτι δ' εἴπερ εἰσὶν ἑκάστου τῶν ῥυθμῶν ἀγωγαὶ ἄπειροι, ἄπειροι ἔσονται καὶ οἱ πρῶτοι, φανερὸν ἐκ τῶν ἔμπροσθεν εἰρημένων. τὸ αὐτὸ δὲ συμβήσεται καὶ περὶ τοὺς δισήμους καὶ τρισήμους καὶ τετρασήμους καὶ τοὺς λοιποὺς τῶν ῥυθμικῶν χρόνων· καθ' ἕκαστον γὰρ τῶν πρώτων τούτων ἔσται δίσημός τε καὶ τρίσημος καὶ τὰ λοιπὰ τῶν οὕτω λεγομένων ὀνομάτων.

Δεῖ οὖν ἐνταῦθα εὐλαβηθῆναι τὴν πλάνην καὶ τὴν δι' αὐτῶν γιγνομένην ταραχήν, ταχέως γὰρ ἄν τις τῶν ἀπείρων μὲν μουσικῆς καὶ τῶν τοιούτων θεωρημάτων ἃ νῦν ψηλαφῶμεν ἡμεῖς, ἐν δὲ τοῖς σοφιστικοῖς λόγοις καλινδουμένων,

ἔριδός ποτε μάργον ἔχων στόμα,

ὥς[1] φησί που Ἴβυκος,

ἀντία δῆριν ἐμοὶ κορύσσοι[2],

λέγων ὅτι ἄτοπον, εἴ τις ἐπιστήμην εἶναι φάσκων τὴν ῥυθμικήν, ἐξ ἀπείρων αὐτὴν συντίθησιν· εἶναι γὰρ πολέμιον πάσαις ταῖς ἐπιστήμαις τὸ ἄπειρον. Οἶμαι μὲν οὖν φανερὸν εἶναί σοι, ὅτι οὐδὲν προσχρώμεθα[3] τῷ ἀπείρῳ πρὸς τὴν ἐπιστήμην, εἰ
256 δὲ μὴ νῦν ἔσται φανερώτατον. | Οὔτε γὰρ πόδας συντίθεμεν ἐκ χρόνων ἀπείρων, ἀλλ' ἐξ ὡρισμένων καὶ πεπερασμένων μεγέθει τε καὶ ἀριθμῷ καὶ τῇ πρὸς ἀλλήλους ξυμμετρίᾳ τε καὶ τάξει, οὔτε ῥυθμὸν οὐδένα τοιοῦτον ὁρῶμεν· δῆλον δέ, εἴπερ μηδὲ πόδα, οὐδὲ ῥυθμόν, ἐπειδὴ πάντες οἱ ῥυθμοὶ ἐκ ποδῶν τινων σύγκεινται. καθόλου[4] δὴ νοητέον ὅς[5] ἂν ληφθῇ τῶν ῥυθμῶν, ὅμοιον εἰπεῖν ὁ τροχαῖος[6], ἐπὶ τῆσδέ τινος ἀγωγῆς τεθεὶς ἀπείρων ἐκείνων πρώτων ἕνα τινὰ λήψεται εἰς αὐτόν[7]. ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῶν δισήμων, καὶ γὰρ τούτων ἕνα λήψεται τὸν

1 ὥς om. B(aroccianus), M(agdalensis) || 2 δῆριν ἐνιοικορύσσοι B, δῆρι νενοοινορύσσοι M || 3 προσχώμεθα M || 4 καθὸ M || 5 ὁ BM || 6 τραχέος BM || 7 αὐτὸν B, αὐτοῦ M ||

cύμμετρον τῷ ληφθέντι πρώτῳ· ὁ αὐτὸc δὲ λόγοc καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων μεγεθῶν. ὥcτε εἶναι φανερὸν ὅτι οὐδέποτε εὑρηθήcεται ἡ ῥυθμικὴ ἐπιcτήμη τῇ τῆc ἀπειρίαc ἰδέᾳ προcχρωμένη[1].

Δεῖ δὴ καταμαθεῖν ὅτι καὶ περὶ τῆc ἁρμονικῆc ἐπιcτήμηc ὁ αὐτὸc ἂν γένοιτο λόγοc· φανερὸν γὰρ καὶ τοῦτο γέγονεν ἡμῖν ὅτι περὶ τῶν ξυμπάντων διαcτημάτων ἄπειρα τυγχάνει τὰ μεγέθη ὄντα, ἀλλὰ τῶν ἀπείρων τούτων πυκνῶν τόδε τὸ cύcτημα κατὰ τήνδε τὴν χρόαν μελῳδούμενον ἕν τι λήψεται μέγεθοc τόδε[2], ὡcαύτωc δὲ καὶ τῶν ἀπείρων ἐκείνῳ ὑπερεχόντων ἕν τι λήψεται μέγεθοc τόδε[3] τὸ cύμμετρον τῷ ληφθέντι πυκνῷ. ὑπερέχον δὲ καλῶ τὸ τοιοῦτο οἷον τὸ μέcηc καὶ λιχανοῦ διάcτημα.

ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΥ

INCERTORUM LIBRORUM FRAGMENTA.

I.

Quintil. instit. 1, 10, 22. Vocis rationem Aristoxenus musicus dividit in ῥυθμόν et μέλος ἔμμετρον. quorum alterum modulatione, canore alterum ac sonis constat.

II.

Mar. Victor. 2485. Aristoxenus autem ait non omni modo inter se composita tempora rhythmum facere, nam coitus temporum communis est rhythmo et arrhythmiae. unde si apte congruant spatia, rhythmum faciunt, si contra, arrhythmiam, ut intelligamus et in ipsa incursione temporum non fortuitam, sed certam esse disciplinam. Cf. Censor. p. 89 ed. Jahn.

III.

Dionys. comp. verb. 14. Τῶν δὲ cτοιχείων τε καὶ γραμμάτων οὐ μία πάντων φύcιc, διαφοραὶ δὲ αὐτῶν. πρώτη μὲν ὡc Ἀριcτόξενοc ὁ μουcικὸc ἀποφαίνεται καθ' ἣν τὰ μὲν φωνὰc ἀποτελεῖ, τὰ δὲ ψόφουc· φωνὰc μὲν τὰ λεγόμενα φωνήεντα, ψόφουc δὲ τὰ λοιπὰ πάντα. δευτέρα δὲ καθ' ἣν τῶν φωνηέντων ἃ μὲν καθ' ἑαυτὰ ψόφουc ὁποίουc δή τιναc ἀποτελεῖν πέφυκε, ῥοῖζον ἢ cυριγμὸν ἢ ποππυcμὸν ἢ τοιούτων τινῶν

1 προcχωμένη M || 2 τόδε om. M || 3 τόδε om. M ||

ἄλλων ἤχων δηλωτικά, ἃ δέ ἐστιν ἀπάσης ἄμοιρα φωνῆς καὶ ψόφου καὶ οὐχ οἷά τε ἠχεῖσθαι καθ' ἑαυτά. ταῦτα μὲν ἄφωνά τινες ἐκάλεσαν, θάτερα δὲ ἡμίφωνα. Cf. schol. ad Hermog. VII 965 W. Quintil. inst. 1, 10, 17.

IV.

Mar. Victor. 2506. Aristoxenus musicus dicit breves finales in metris si collectiores sint, eo aptiores separationi versus a sequente versu fieri.

V.

Mar. Victor. 2514. Dactylicum hexametrum. Habet autem sedes sex quas Aristoxenus musicus χώρας vocat. recipit autem pedales figuras tres. has Graeci dicunt ποδικὰ σχήματα. nam aut in sex partes dividitur per monopodiam, aut in tres per dipodiam et fit trimetrus, aut in duas per κῶλα duo quibus omnis versus constat dirimitur.

VI. (?)

Schol. Hephaest. p. 173 Gaisf. Διτρόχαιος ἢ ἀντιπαράλληλος ὁ καὶ κρητικὸς κατ' Ἀριστόξενον (?) ἢ τροχαϊκὴ ταυτοποδία. — *Anal. gram. ed Keil p.* 10. Ὁ διτρόχαιος καὶ αὐτὸς ἐκ δύο τροχαίων συγκείμενος κέκληται. τινὲς δὲ αὐτὸν καὶ παράλληλον λέγουσιν ἤγουν κρητικὸν κατ' Ἀριστόξενον (?), ἢ διχόρειον ἢ τροχαϊκὴν ταυτοποδίαν. Cf. Diom. p. 481 Keil. Ditrochaeus ex longa et brevi et longa et brevi temporum sex, . . . qui pes creticus κατὰ τροχαῖον dicitur.

ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΨΕΛΛΟΥ

ΠΡΟΛΑΜΒΑΝΟΜΕΝΑ[1] ΕΙC ΤΗΝ ΡΥΘΜΙΚΗΝ ΕΠΙCΤΗΜΗΝ.

Τῆς ῥυθμικῆς ἐπιστήμης ταῦτα προλαβεῖν σε χρεών[2].

§ 1 Καὶ πρῶτόν γε ὅτι πᾶν μέτρον[3] πρὸς τὸ μετρούμενόν πως καὶ πέφυκε καὶ λέγεται. ὥστε καὶ ἡ συλλαβὴ οὕτως ἂν ἔχοι[4] πρὸς τὸν ῥυθμὸν ὡς τὸ μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον, εἴπερ τοιοῦτόν ἐστιν οἷον μετρεῖν τὸν ῥυθμόν. Ἀλλὰ τοῦτον μὲν τὸν λόγον οἱ[5] παλαιοὶ ἔφασαν ῥυθμικοί, ὁ δέ γε Ἀριστόξενος οὐκ ἔστι, φησί, μέτρον ἡ συλλαβή. πᾶν γὰρ μέτρον αὐτό τε ὡρισμένον ἐστὶ κατὰ τὸ ποσὸν καὶ πρὸς τὸ μετρούμενον ὡρισμένως[6] ἔχει. ἡ δὲ[7] συλλαβὴ οὐκ ἔστι κατὰ τοῦτο ὡρισμένη πρὸς τὸν ῥυθμὸν ὡς[8] τὸ μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον. ἡ γὰρ συλλαβὴ οὐκ ἀεὶ τὸν αὐτὸν χρόνον κατέχει. τὸ δὲ μέτρον ἠρεμεῖν δεῖ κατὰ τὸ ποσὸν καθὸ μέτρον ἐστὶ, καὶ τὸ τοῦ χρόνου μέτρον ὡσαύτως κατὰ τὸ ἐν τῷ χρόνῳ ποσόν, ἡ δὲ συλλαβὴ χρόνου τινὸς μέτρον οὖσα οὐκ ἠρεμεῖ κατὰ τὸν χρόνον, μεγέθη[9] μὲν γὰρ χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί, λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν ἀεὶ τῶν μεγεθῶν· ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου[10], διπλάσιον δὲ τὴν μακράν.

1 προβαλόμενα m(onacensis) || 2 χρέον v(enetus nach den Excerpten Morellis ad Aristox.*) || 3 μέτρου m || 4 ἔχει m v || 5 οἱ om. m || 6 ὡρισμένον v || 7 εἰ δὲ m, ἴσως ἡ δὲ marg. m || 8 καὶ v || 9 μεγέθει m v || 10 χρόνον m ||

*) In Morellis Excerpten fehlt § 2. § 6. § 7. § 14. § 15. § 17 ausserdem ist hier ausgelassen in § 1 der Schluss: λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν κτλ., in § 3 der Satz τὸ δὲ ῥυθμιζόμενον . . . εἰς συνθέσεις παντοδαπάς. Von § 13 theilt Morelli nur den Anfang bis σχηματιζόμενον πρὸς ἑαυτό mit, von den übrigen Sätzen dieses § gibt er die Abweichungen von Aristoxenus an. Endlich sagt er von § 16: *Eaedem pedum differentiae apud Psellum, qui Aristoxenum* αὐτολεξεὶ *exscribit* und gibt die Abweichungen des Psell. von Aristoxenus an.

§ 2 Δύο δὲ ταῦτα πρῶτον νοητέον, τόν τε ῥυθμὸν καὶ τὸ[1] ῥυθμιζόμενον.

§ 3 Ἔστι δὲ ὁ μὲν ῥυθμὸς σύστημά τι συγκείμενον ἐκ χρόνων κατά τινας τρόπους ἀφωρισμέμους[2]· οὐ γὰρ πᾶσα χρόνων σύνθεσις εὔρυθμος. τὸ δὲ ῥυθμιζόμενον τοιοῦτον νοητέον οἷον δύνασθαι μετατίθεσθαι εἴς τε μεγέθη χρόνων παντοδαπὰ καὶ εἰς συνθέσεις παντοδαπάς. Φαίνεται δὲ τρία εἶναι τὰ ῥυθμικά, λέξις, μέλος, κίνησις σωματική.

§ 4 Ὁ δὲ ῥυθμὸς οὐ γίνεται ἐξ ἑνὸς χρόνου. ἀλλὰ προσδεῖται ἡ γένεσις αὐτοῦ τοῦ τε προτέρου καὶ τοῦ ὑστέρου.

§ 5 Διαιρεθήσεται δὲ ὁ χρόνος ὑπὸ μὲν τῆς λέξεως τοῖς τε[3] γράμμασι καὶ ταῖς συλλαβαῖς, ὑπὸ δὲ τοῦ μέλους τοῖς φθόγγοις, ὑπὸ δὲ τῆς κινήσεως τοῖς τε σχήμασι καὶ τοῖς σημείοις.

§ 6 Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἠρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ. καὶ τὴν μὲν ἠρεμίαν σημαίνει τό τε σχῆμα καὶ ὁ φθόγγος καὶ ἡ συλλαβή. οὐδενὸς γὰρ τούτων ἐστὶν αἰσθέσθαι ἄνευ τοῦ ἠρεμῆσαι· τὴν δὲ κίνησιν ἡ μετάβασις ἡ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα, καὶ ἡ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον, καὶ ἡ ἀπὸ συλλαβῆς ἐπὶ συλλαβήν. εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γνώριμοι, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήσεων ἄγνωστοι διὰ σμικρότητα ὥσπερ ὅροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. νοητέον δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τῶν ῥυθμικῶν συστημάτων ἕκαστον οὐχ ὁμοίως σύγκειται ἔκ τε τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποσὸν καὶ ἐκ τῶν ἀγνώστων, ἀλλ' ἐκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ ποσὸν ὡς ἐκ μερῶν τινων σύγκεινται τὰ συστήματα, ἐκ δὲ τῶν ἀγνώστων ὡς ἐκ τῶν διοριζόντων τοὺς γνωρίμους κατὰ τὸ ποσὸν χρόνους.

§ 7 Πρῶτόν τε νοητέον χρόνον τὸν ὑπ' οὐδενὸς τῶν ῥυθμιζομένων δυνάμενον διαιρεῖσθαι γνωρίμων[4].

§ 8 Τῶν δὲ χρόνων οἱ μέν εἰσι ποδικοί, οἱ δὲ τῆς ῥυθμοποιίας ἴδιοι. ποδικὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ὁ κατέχων σημείου ποδικοῦ μέγεθος, οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως, ἢ ὅλου ποδός[5], ἴδιος[6] δὲ ῥυθμοποιίας ὁ παραλλάσσων ταῦτα τὰ μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα. καί ἐστι ῥυθμὸς μὲν ὥσπερ εἴρηται σύστημά τι συγκείμενον ἐκ[7] τῶν ποδικῶν χρόνων ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως, ὁ δὲ ὅλου ποδός, ῥυθμοποιία δ' ἂν εἴη[8] τὸ συγκεί-

1 τὸν m || 2 ἀφωρισμένων v || 3 γε v || 4 m undeutlich γνωρίμων oder γνωρίμως || 5 μέγεθος οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως ἢ ὅλου π. (ὅλον ποδόν m) libb. || 6 ἴδιον m || 7 ἔκ τε m v || 8 ἦ m, ᾗ v ||

μενον ἔκ τε τῶν ποδικῶν χρόνων καὶ ἐκ τῶν αὐτῆς τῆς ῥυθμοποιίας ἰδίων.

§ 9 Τῶν ποδικῶν λόγων εὐφυέστατοί εἰσιν οἱ τρεῖς[1], ὅ τε τοῦ ἴσου καὶ ὁ[2] τοῦ διπλασίου καὶ ὁ τοῦ ἡμιολίου. γίνεται δέ ποτε ποὺς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτρίτῳ.

§ 10 Πᾶς δὲ ὁ διαιρούμενος εἰς πλείω ἀριθμὸν καὶ εἰς ἐλάττω[3] διαιρεῖται.

§ 11 Ἔστι δὲ καὶ ἐν τῇ τοῦ ῥυθμοῦ φύσει ὁ ποδικὸς λόγος ὥσπερ ἐν τῇ τοῦ ἡρμοσμένου τὸ σύμφωνον[4].

§ 12 Τῶν δὲ τριῶν γενῶν οἱ πρῶτοι πόδες ἐν[5] τοῖς ἑξῆς ἀριθμοῖς τεθήσονται· ὁ μὲν ἰαμβικὸς[6] ἐν τοῖς τρισὶ πρώτοις, ὁ δὲ δακτυλικὸς ἐν τοῖς τέτρασιν[7], ὁ δὲ παιωνικὸς ἐν τοῖς πέντε. Αὔξεσθαι[8] δὲ φαίνεται τὸ μὲν ἰαμβικὸν γένος[9] μέχρι τοῦ ὀκτωκαιδεκασήμου[10] μεγέθους ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα ἑξαπλάσιον τοῦ ἐλαχίστου, τὸ δὲ δακτυλικὸν μέχρι τοῦ ἑκκαιδεκασήμου[10], τὸ δὲ παιωνικὸν μέχρι τοῦ πεντεκαιεικοσασήμου[11]. αὔξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό τε ἰαμβικὸν γένος καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι πλείοσι σημείοις ἑκάτερον αὐτῶν χρῆται. οἱ μὲν γὰρ τῶν ποδῶν δύο μόνοις[12] πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι ἄρσει καὶ βάσει, οἱ δὲ τρισίν ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει[13], οἱ δὲ τέτρασι δύο ἄρσεσι καὶ δύο βάσεσιν.

§ 13 Νοητέον δὲ τόν τε ῥυθμὸν καὶ τὸ ῥυθμιζόμενον παραπλησίως ἔχοντα[14] πρὸς ἄλληλα ὥσπερ ἔχει τὸ σχῆμα καὶ τὸ σχηματιζόμενον πρὸς ἑαυτά[15]. τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον πλείους λαμβάνει μορφὰς οὐ κατὰ τὴν αὑτοῦ[16] φύσιν, ἀλλὰ κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ. ὁ δὲ ῥυθμὸς οὐδενὶ τῶν ῥυθμιζομένων ἐστὶ τὸ αὐτό, ἀλλὰ τῶν διατιθέντων πως[17] τὸ ῥυθμιζόμενον καὶ ποιούντων κατὰ τοὺς χρόνους τοιόνδε ἢ τοιόνδε. ὁ δὲ ῥυθμὸς χωρὶς τοῦ ῥυθμισθησομένου καὶ τέμνοντος τὸν χρόνον οὐ δύναται γίνεσθαι, ἐπειδὴ ὁ μὲν χρόνος αὐτὸς ἑαυτὸν οὐ τέμνει, ἑτέρου δέ τινος δεῖται τοῦ διαιρήσοντος αὐτόν. ἀναγκαῖον οὖν[18] ἂν εἴη μεριστὸν εἶναι τὸ ῥυθμιζόμενον γνωρίμοις μέρεσιν, οἷς[19] διαιρήσει τὸν χρόνον.

---

1 εἰσὶ τρεῖς m ‖ 2 ὁ v, om. m ‖ 3 ἐλάττω v, ἐλάττων m ‖ 4 συμφωνοῦν v ‖ 5 ἐν v, om. m ‖ 6 ἴαμβος m v ‖ 7 τέτρασιν v, τέτρασι m ‖ 8 αὐξάνεσθαι v ‖ 9 γ (d. h. γίνεται) m, γένος v ‖ 10 ὀκτωκαιδεκασίμου m v ‖ 11 τοῦ πέντε καὶ εἴκοσι m. v ‖ 11 μόνον m ‖ 13 οἱ v, εἰ m ‖ 14 ἔχονται m, ἔχειν v ‖ 15 ἑαυτό v ‖ 16 αὐτοῦ m ‖ 17 πρὸς v ‖ 18 οὖν v, γὰρ m ‖ 19 οἷον m ‖

§ 14 Τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων ϲύγκεινται τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω, οἱ δὲ ἐκ τριῶν δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸϲ δὲ τοῦ κάτω, ἢ ἑνὸϲ μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν[1] κάτω. ἐξ ἑνὸϲ δὲ χρόνου ποὺϲ οὐκ ἂν εἴη, ἐπειδήπερ ἓν ϲημεῖον οὐ ποιεῖ διαίρεϲιν χρόνου. ἄνευ γὰρ διαιρέϲεωϲ χρόνου ποὺϲ οὐ δοκεῖ γίνεϲθαι.

§ 15 Τῶν δὲ ποδῶν ἕκαϲτοϲ ὥριϲται ἢ λόγῳ τινὶ ἢ ἀλογίᾳ[2].

§ 16 Καὶ μεγέθει μὲν διαφέρει ποὺϲ[3] ποδὸϲ ὅταν τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν, ἃ κατέχουϲιν οἱ πόδεϲ, ἄνιϲα ᾖ. γένει δὲ ὅταν οἱ λόγοι διαφέρωϲιν[4] ἀλλήλων οἱ τῶν ποδῶν. οἱ δὲ ἄλογοι τῶν ῥητῶν διαφέρουϲι τῷ[5] τὸν ἄνω χρόνον πρὸϲ τὸν κάτω μὴ εἶναι ῥητόν. οἱ δὲ ἀϲύνθετοι τῶν ϲυνθέτων διαφέρουϲι τῷ μὴ διαιρεῖϲθαι εἰϲ πόδαϲ, τῶν ϲυνθέτων διαιρουμένων. διαιρέϲει δὲ ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθοϲ εἰϲ ἄνιϲα διαιρεθῇ[6]. ϲχήματι δὲ ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθουϲ μὴ ὡϲαύτωϲ ᾖ τεταγμένα.

§ 17 Τῶν δὲ ποδῶν τρία γένη ἐϲτί, τὸ δακτυλικόν, τὸ ἰαμβικόν, τὸ παιωνικόν.

---

1 τῶ m ‖ 2 ἀναλογία m ‖ 3 τοῦ m ‖ 4 διαφέρουϲιν m ‖ 5 τῷ om. m ‖ 6 διαιρεθείη m ‖

ΡΥΘΜΙΚΩΝ ΑΝΩΝΥΜΩΝ

I.

Dionys. comp. verb. 17. Ὁ δὲ ἀπὸ μακρᾶς ἀρχόμενος, λήγων δὲ ἐς τὰς βραχείας δάκτυλος μὲν καλεῖται . . . Οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας, οὐκ ἔχοντες δ' εἰπεῖν πόσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον. Ἕτερον δὲ ἀντίστροφόν τινα τούτῳ ῥυθμὸν ὃς ἀπὸ τῶν βραχειῶν ἀρξάμενος ἐπὶ τὴν ἄλογον τοῦτον τελευτᾷ, χωρίσαντες ἀπὸ τῶν ἀναπαίστων, κύκλον καλοῦσι, παράδειγμα αὐτοῦ φέροντες τοιόνδε

κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν.

περὶ ὧν ἂν ἕτερος εἴη λόγος.

II.

Dionys. comp. verb. 20. Αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής. Οὐχὶ συγκατακεκύλισται τῷ βάρει τῆς πέτρας ἡ τῶν ὀνομάτων σύνθεσις; . . . Ἐπειθ' ἑπτακαίδεκα συλλαβῶν οὐσῶν ἐν τῷ στίχῳ, δέκα μέν εἰσι βραχεῖαι συλλαβαί, ἑπτὰ δὲ μόναι μακραὶ καὶ οὐδ' αὗται τέλειοι. ἀνάγκη οὖν κατεσπάσθαι καὶ συστέλλεσθαι τὴν φράσιν, τῇ βραχύτητι τῶν συλλαβῶν ἐφελκομένην . . . Ὃ δὲ μάλιστα τῶν ἄλλων θαυμάζειν ἄξιον, ῥυθμὸς οὐδεὶς τῶν μακρῶν οἳ φύσιν ἔχουσι πίπτειν εἰς μέτρον ἡρῷον, οὔτε σπονδεῖος, οὔτε βακχεῖος, ἐγκαταμέμικται τῷ στίχῳ πλὴν ἐπὶ τῆς τελευτῆς, οἱ δὲ ἄλλοι πάντες εἰσὶ δάκτυλοι καὶ οὗτοί γε παραδεδιωγμένας ἔχοντες τὰς ἀλόγους ὥστε μὴ πολὺ διαφέρειν ἐνίους τῶν τροχαίων. οὐδὲν δὴ τὸ ἀντιπράττον ἐστὶν εὔτροχον καὶ περιφερῆ καὶ καταρρέουσαν εἶναι τὴν φράσιν ἐκ τοιούτων συγκεκροτημένην ῥυθμῶν.

III.

Serv. de accent. 630 (*anal. gramm. Endlicher p.* 535). Inter rhythmicos et metricos dissensio nonnulla est, quod rhythmici in versu longitudine vocis tempora metiuntur et huius mensurae modulum faciunt tempus brevissimum: in quo cum quae [in quocunque lib.] syllaba enuntiata sit, brevem vocari. Metrici autem versuum mensuram syllabis comprehendunt et huius modulum

syllabam brevem arbitrantur; tempus autem brevissimum intelligi quod enuntiatione(m) brevissimae syllabae cohaerens adaequaverit. Itaque rhythmici temporibus syllabas, metrici tempora syllabis finiunt.

IV.

Dionys. comp. verb. 11. Ἡ μὲν γὰρ πεζὴ λέξις οὐδενὸς οὔτ' ὀνόματος οὔτε ῥήματος βιάζεται τοὺς χρόνους οὐδὲ μετατίθησιν, ἀλλ' οἵας παρείληφε τῇ φύσει τὰς συλλαβὰς τάς τε μακρὰς καὶ τὰς βραχείας, τοιαύτας φυλάττει. ἡ δὲ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς τὰ ἐναντία μεταχωρεῖν. οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοὺς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβάς.

V.

Longin. ad Hephaest. 144 Gaisf. Διαφέρει ῥυθμοῦ τὸ μέτρον ᾗ τὸ μὲν μέτρον πεπηγότας ἔχει τοὺς χρόνους μακρόν τε καὶ βραχὺν καὶ τὸν μετὰ τοῦτον τὸν κοινὸν καλούμενον ὃς καὶ αὐτὸς πάντως μακρός ἐστι καὶ βραχύς. Ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους, πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν.

VI.

Mar. Victor. p. 2484. Differt autem rhythmus a metro, quod metrum in verbis, rhythmus in modulatione ac motu corporis sit. Et quod metrum pedum sit quaedam compositio, rhythmus autem temporum inter se ordo quidam. Et quod metrum certo numero syllabarum vel pedum finitum sit, rhythmus autem nunquam numero circumscribatur, nam ut volet protrahit tempora, ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat.

VII.

Diomed. 464. Rhythmi certa dimensione temporum terminantur et pro nostro arbitrio nunc brevius arctari nunc longius provehi possunt. Pedes certis syllabarum temporibus insistunt nec a legitimo spatio unquam recedunt.

VIII.

Atil. Fortun. 2689. Inter metrum et rhythmum hoc interest, quod metrum circa divisionem pedum versatur, rhythmus circa sonum. quod etiam metron sine psalmate prolatum proprietatem suam servat, rhythmus autem nunquam sine psalmate valebit. Est

etiam rhythmus et in corporali motu: quum enim histrio indecenter signum aliquod expressit, ἀρρύθμως dicimus, decenter εὐρύθμως, item si fuerit aequalitas corporis modice temperata εὔρυθμος, inaequalis vero et toris quibusdam confusa ἄρρυθμος appellatur.

IX.

Mar. Victor. 2481. Inter metricos et musicos propter spatia temporum, quae syllabis comprehenduntur, non parva dissensio est. Nam musici: non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere, si quidem et brevi breviorem et longa longiorem dicant posse syllabam fieri. Metrici autem: prout cuiusque syllabae longitudo ac brevitas fuerit, ita temporum spatia definiri neque brevi breviorem aut longa longiorem, quam natura in syllabarum enuntiatione protulit, posse aliquam reperiri.

Ad haec musici qui temporum arbitrio syllabas committunt in rhythmicis modulationibus aut lyricis cantionibus, per circuitum longius extentae pronuntiationis tam longis longiores, quam rursus per correptionem breviores brevibus proferunt.

ΔΙΟΝΥCΙΟΥ ΤΟΥ ΜΟΥCΙΚΟΥ

ΠΕΡΙ ΟΜΟΙΟΤΗΤΩΝ.

ΕΚ ΤΟΥ Α.

219 *Porphyr. ad Ptol. harm. p.* 219. Διονύσιος ὁ μουσικὸς ἐν τῷ πρώτῳ περὶ ὁμοιοτήτων λέγων ταῦτα·

Κατὰ[1] μέν γε τοὺς κανονικοὺς μία σχεδὸν καὶ ἡ αὐτὴ οὐσία ἐστὶ ῥυθμοῦ τε καὶ μέλους, οἷς τό τε ὀξὺ ταχὺ δοκεῖ καὶ τὸ βαρὺ βραδύ, καὶ καθόλου δὴ τὸ ἡρμοσμένον κινήσεων τινῶν συμμετρία καὶ ἐν λόγοις ἀριθμῶν τὰ ἐμμελῆ διαστήματα· ὥστε εἴπερ ἀληθῆ τὰ ὑπὸ τούτων λεγόμενα — δοκεῖ δὲ πολλοῖς καὶ εὐδοκίμοις ἀνδράσιν, εἰσὶ δὲ καὶ οἱ ῥυθμοὶ πάντες ἐν λόγοις τισὶν ἀριθμῶν, οἱ μὲν διπλασίοις, οἱ δὲ ἴσοις, οἱ δὲ ἄλλοις τισί — τῆς αὐτῆς φύσεως δόξειεν ἂν εἶναι μέλος καὶ ῥυθμός.

Καὶ πάλιν δόξουσι δὲ καὶ οἱ μουσικοὶ[2] συνεπιμαρτυρεῖν τὸ αὐτὸ τοῦτο, λέγω δὲ τὰς συμφωνίας καὶ τοὺς ποδικοὺς λόγους ἔχειν τὸ συγγενὲς καὶ οἰκεῖον. τάς τε γὰρ συμφωνίας ὑπὸ τῶν λόγων τούτων γίγνεσθαι νομίζουσι, τὴν μὲν διὰ τεσσάρων ὑπὸ τοῦ ἐπιτρίτου, τὴν δὲ διὰ πέντε ὑπὸ τοῦ ἡμιολίου, τὴν δὲ διὰ πασῶν ὑπὸ τοῦ διπλασίου[3], τὴν δὲ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε ὑπὸ τοῦ τριπλασίου, ὁ μέν γε ἴσος λόγος τοῦ ὁμοφώνου
220 παρασκευαστικός ἐστιν αὐτοῖς. καὶ οἱ ῥυθμικοὶ[4] πόδες κατὰ τοὺς αὐτοὺς τούτους λόγους διακεκρυμμένοι τυγχάνουσι, κατὰ μὲν τὸν[5] ἴσον καὶ διπλάσιον καὶ ἡμιόλιον οἱ πλεῖστοι καὶ εὐφυέστατοι, ὀλίγοι δέ τινες καὶ κατὰ τὸν ἐπίτριτον καὶ κατὰ τὸν τριπλάσιον.

---

1 Καὶ τὰ libb. ‖ 2 κανονικοὶ libb. ‖ 3 τὴν δὲ διὰ πασῶν ὑπὸ τοῦ διπλασίου om. libb. ‖ 4 ῥυθμητικοὶ libb. ‖ 5 τὸ libb. ‖

ΑΡΙCΤΕΙΔΟΥ ΚΟΙΝΤΙΛΙΑΝΟΥ

ΠΕΡΙ ΜΟΥCΙΚΗC.

ΕΚ ΤΟΥ Α.

p. 31 Meibom Μεταβῶμεν δὲ λοιπὸν ἐπὶ τὴν ῥυθμικὴν θεωρίαν. Ῥυθμὸς τοίνυν καλεῖται τριχῶς, λέγεται γὰρ ἐπί τε τῶν[1] ἀκινήτων cωμάτων, ὥς φαμεν εὔρυθμον ἀνδριάντα· κἀπὶ[2] πάντων τῶν κινουμένων, οὕτω[3] γάρ φαμεν εὐρύθμως τινὰ βαδίζειν· καὶ ἰδίως ἐπὶ φωνῆς, περὶ οὗ νῦν πρόκειται λέγειν.

Ῥυθμὸς τοίνυν ἐcτὶ cύcτημά (τι) ἐκ (γνωρίμων) χρόνων κατά τινα τάξιν cυγκείμενον[4]. καὶ τὰ τούτων πάθη καλοῦμεν ἄρcιν καὶ θέcιν [ψόφον καὶ ἠρεμίαν[5]]. καθόλου γὰρ τῶν φθόγγων διὰ τὴν (ἀν)ομοιότητα[6] τῆς κινήcεως ἀνέμφατον τὴν τοῦ μέλους ποιουμένων πλοκὴν καὶ εἰς[7] πλάνην ἀγόντων τὴν διάνοιαν, τὰ τοῦ ῥυθμοῦ μέρη τὴν[8] δύναμιν τῆς μελῳδίας ἐναργῆ

---

1 ἐπὶ τῶν Ba(rberinus) Mo(nacensis) S(caligeri Leydensis) ‖ 2 κἀπὶ S ‖ 3 οὕτω Ba S, οὕτως R(omanus) G(udianus) M(agdalensis) B(aroccianus) L(ipsiensis) Mo ‖ 4 cύcτημα ἐκ χρόνων (χρόων L χρόνου R) κατά τινα τάξιν cυγκειμένων libb. cf. *quaedam* ... *sensibilibus* ... *connexa* Mart. ‖ 5 ἠρεμία Ba ‖ 6 ὁμοιότητα libb., licentia Mart. ‖ 7 ἐς R L ‖ 8 τὴν sup. scr. Ba ‖

MARTIANI MINNEI FELICIS CAPELLAE

de nuptiis Philologiae et Mercurii lib. IX.

p. 190 Meibom. Nunc rhythmos hoc est numeros perstringamus quoniam ipsam quo- 4
quo nostri portionem esse non dubium est.
Rhythmus igitur est compositio *quaedam* ex *sensibilibus* conlata tem- 9
poribus ad aliquem habitum ordinemque *conexa*. rursum sic definitur: numerus est diversorum modorum ordinata conexio, tempori pro ratione modulationis inserviens per id quod aut efferenda vox fuerit aut premenda' et qui nos a *licentia* modulationis ad artem disciplinamque constringat.

Interest tamen inter rhythmum et rhythmizomenon, quippe rhythmizomenon materia est numerorum, numerus autem velut quidam artifex aut species modulationis apponitur.

καθίϲτηϲι[1], παρὰ μέρος μέν, τεταγμένωϲ δὲ κινοῦντα τὴν διάνοιαν. ἄρϲιϲ μὲν οὖν ἐϲτι φορὰ μέρουϲ[2] ϲώματοϲ ἐπὶ τὸ ἄνω, θέϲιϲ δὲ ἐπὶ τὸ κάτω ταὐτοῦ[3] μέρουϲ. ῥυθμικὴ δέ ἐϲτιν[4] ἐπιϲτήμη τῆϲ[5] τῶν προειρημένων χρήϲεωϲ.

Ὁ πᾶϲ μὲν[6] οὖν ῥυθμὸϲ τριϲὶ τούτοιϲ αἰϲθητηρίοιϲ νοεῖται, ὄψει ὡϲ ἐν ὀρχήϲει, ἀκοῇ ὡϲ ἐν μέλει, ἁφῇ ὡϲ οἱ τῶν ἀρτηριῶν ϲφυγμοί· ὁ δὲ κατὰ μουϲικὴν ὑπὸ δυοῖν[7], ὄψεώϲ
32 τε[8] καὶ ἀκοῆϲ. Ῥυθμίζεται | δ'[9] ἐν μουϲικῇ κίνηϲιϲ ϲώματοϲ, μελῳδία, λέξιϲ. τούτων δὲ[10] ἕκαϲτον καὶ καθ' αὑτὸ[11] θεωρεῖται καὶ μετὰ τῶν λοιπῶν, ἰδίᾳ[12] τε (μεθ')[13] ἑκατέρου[14] καὶ ἀμφοῖν ἅμα. μέλοϲ μὲν γὰρ νοεῖται καθ' αὑτὸ μὲν τοῖϲ διαγράμμαϲι[15] καὶ ταῖϲ ἀτάκτοιϲ[16] μελῳδίαιϲ, μετὰ δὲ ῥυθμοῦ μόνου[17] ὡϲ ἐπὶ τῶν κρουμάτων καὶ κώλων, μετὰ δὲ λέξεωϲ μόνηϲ ἐπὶ τῶν καλουμένων κεχυμένων ᾀϲμάτων. ῥυθμὸϲ δὲ καθ' αὑτὸν μὲν ἐπὶ ψιλῆϲ[18] ὀρχήϲεωϲ, μετὰ δὲ μέλουϲ ἐν κώλοιϲ, μετὰ δὲ λέξεωϲ μόνηϲ ἐπὶ τῶν ποιημάτων μετὰ πεπλαϲμένηϲ ὑποκρίϲεωϲ οἷον τῶν Cωτάδου[19] καί τινων τοιούτων. λέξιϲ δ'[20] ὅπωϲ μεθ' ἑκατέρου θεωρεῖται προείπομεν. ταῦτα δὲ ϲύμπαντα μιγνύμενα τὴν (τελείαν)[21] ᾠδὴν ποιεῖ. Διαιρεῖται δὲ ὁ ῥυθμὸϲ ἐν μὲν λέξει ταῖϲ ϲυλλαβαῖϲ, ἐν δὲ μέλει τοῖϲ λόγοιϲ

---

1 καθίϲτηϲιν Mo B ‖ 2 μέρουϲ om. S, μέροϲ Mo ‖ 3 ταυτοῦ S, ταῦτοῦ R ‖ 4 ἐϲτὶ R (sic fere semper), ἐϲτι G ‖ 5 τῆϲ om. Mo ‖ 6 ὁ πᾶϲ μὲν S, ὁπᾶϲ μὲν Ba (ὁ sup. scr.), πᾶϲ μὲν Mo, *omnis* Mart., περὶ μὲν R, ὁ μὲν M B G L ‖ 7 δυοῖν Ba S Mo, δυεῖν R M B L ‖ 8 ὄψεωϲ τὲ R ‖ 9 δ' Ba S Mo R, δὲ G L ‖ 10 δὲ R G L, δ' Ba S Mo ‖ 11 ἑαυτό R ‖ 12 ἰδία R Ba S, ἰδίᾳ M B L Mo ‖ 13 μεθ' om. libb. ‖ 14 ἑκτέρου S ‖ 15 διὰ γράμμαϲι R ‖ 16 ἀτάκταιϲ R G ‖ 17 μόνου R, μόνον rell. ‖ 18 ψυλῆϲ L, ψυχῆϲ M ‖ 19 ϲωτάδου S, ϲωτάδου Ba (τ sup. scr.), ϲωτάτου Mo, ϲωττ' R, ϲωκράτουϲ M B G L ‖ 20 δ' R G L Mo, δὲ Ba S ‖ 21 τελείαν om. libb. *perfectam* Mart.

Omnis igitur numerus triplici ratione discernitur, visu audituque vel tactu. visu sic ut sunt ea quae motu corporis colliguntur. auditu cum ad indicium modulationis intendimus. tactu ut ex digitis venarum exploramus indicia. Verum nobis attribuitur maxime in auditu visuque. — Sed rhythmice et ars omnis in numeris, quae numeros quosdam propriae conversionis accipiat flexusque legitimos sortiatur. Est quoque distantia inter rhythmum metrumque non parva sicut posterius memorabo. Sed quia visus auditusque numero dicti sunt accedere, hi quoque in tria itidem genera dividentur: in corporis motum, in sonorum modulandique rationem, atque in verba quae apta modis ratio conligarit. Quae cuncta socia *perfectam* faciunt cantilenam. Dividitur sane numerus in oratione per syllabas, in modulatione per arsin ac thesin, in gestu figuris determinatis schematisque conpletur.

τῶν ἄρcεων πρὸc τὰc θέcειc, ἐν δὲ κινήcει τοῖc τε cχήμαcι[1] καὶ τοῖc τούτων πέραcιν ἃ δὴ καὶ[2] cημεῖα καλεῖται.

Μέρη δὲ ῥυθμικῆc ε΄. διαλαμβάνομεν γὰρ περὶ πρώτων χρόνων, περὶ γενῶν ποδικῶν, περὶ ἀγωγῆc ῥυθμικῆc, περὶ μεταβολῶν, περὶ ῥυθμοποιίαc.

Πρῶτοc μὲν οὖν ἐcτι[3] χρόνοc ἄτομοc καὶ ἐλάχιcτοc, ὃc καὶ cημεῖον καλεῖται. ἐλάχιcτον δὲ καλῶ (αὐ)τὸν[4] ὡc πρὸc ἡμᾶc[5], ο(ἵ)c[6] ἐcτι πρῶτοc καταληπτὸc[7] αἰcθήcει. cημεῖον[8] δὲ καλεῖται διὰ τὸ ἀμερὴc[9] εἶναι, καθὸ καὶ οἱ γεωμέτραι[10] τὸ παρά cφιcιν[11] ἀμερὲc cημεῖον προcηγόρευcαν. οὗτοc δὲ ὢν[12]
33 ἀμερὴc μονάδοc οἱονεὶ χώραν[13] ἔχει· θεωρεῖται γὰρ ἐν μὲν[14] λέξει περὶ (μίαν)[15] cυλλαβήν, ἐν δὲ μέλει περὶ (ἕνα)[16] φθόγγον ἢ περὶ ἓν διάcτημα, ἐν δὲ κινήcει cώματοc περὶ ἓν cχῆμα[17]. λέγεται δὲ οὗτοc πρῶτοc ὡc πρὸc τὴν ἑκάcτου κίνηcιν τῶν μελῳδούντων[18] καὶ ὡc πρὸc τὴν τῶν λοιπῶν φθόγγων cύγκριcιν. . . . .

. . . . . (Ὁ αὐτὸc δὲ λόγοc καὶ περὶ τῶν διαcτημάτων.) πολλαχῶc[19] γὰρ (ἂν)[20] ἓν αὐτῶν ἕκαcτοc ἡμῶν προενέγκαιτο[21]

---

1 τοῖc τεχνήμαcι Ba Mo, τοῖc τε cχήμαcι marg. Ba rell. ‖ 2 καὶ om. Ba ‖ 3 ἐcτὶ R ‖ 4 τὸν libb. ‖ 5 ὃc καὶ cημεῖον . . . ὡc πρὸc ἡμᾶc om. M, ὡc πρὸc om. Ba ‖ 6 ὃc libb. ‖ 7 κατάληπτοc Ba ‖ 8 cημεῖα R ‖
ῆc
9 τὸ ἀμερὲc G ‖ 10 καθὸ καὶ οἱ γ. Ba S Mo, καὶ οἱ γ. καθὸ RMBGL ‖ 11 παρὰ cφίcιν B, περὶ cφίcιν R ‖ 12 ὢν] ὁ libb. ‖ 13 χῶραν Ba ‖ 14 μὲν RGLMo, om. Ba S ‖ 15 μίαν om. libb. ‖ 16 ἕνα om. libb. ‖ 17 cχῆμα] dicendum erat cημεῖον ‖ 18 μελῳδουμένων Meibom ‖ 19 cύγκριcιν. πολλαχῶc libb. ‖ 20 ἂν om. libb. ‖ 21 προcενέγκατο L, προcενέγκαντο Ba (αι superscr.), προcενέγκαιντο rell.

Verum numeri genera sunt septem. Primum de temporibus. Secundum de enumeratione verborum quae in numerum cadere non possunt quae rhythmoides i. e. similia numeris iudicantur quaeque tribus vocabulis discernuntur h. e. enrhythmon, arrhythmon, rhythmoides. Tertium de pedibus. Quartum de eorum genere. Quintum est quod agogen rhythmicam nominamus i. e. quo genere numerus modique du-
191 cantur. Sextum de conversionibus. Ultimum rhythmopoeia i. e. quemadmodum procreatio numeri possit effingi.

Primum igitur tempus est quod in morem atomi nec partes nec momenta recisionis admittit, ut est in geometricis punctum, in arithmeticis monas i. e. singularis quaedam ac se ipsa natura contenta. Sed numerus in verbis per syllabam, in modulatione per sonum aut spatium quod fuerit singulare, in gestu incipiente corporis motu quod

πρὶν εἰϲ τὸ τῶν δυοῖν[1] διαϲτημάτων ἐμπεϲεῖν μέγεθοϲ. ἐκ δὲ τοῦ τῶν[2] ἑξῆϲ μεγέθουϲ, ὡϲ ἔφην, ἀκριβέϲτερον ϲυνορᾶται.

Ϲύνθετοϲ δέ ἐϲτι χρόνοϲ ὁ διαιρεῖϲθαι δυνάμενοϲ. τούτων δὲ ὁ μὲν διπλαϲίων ἐϲτὶ τοῦ πρώτου, ὁ δὲ τριπλαϲίων, ὁ δὲ τετραπλαϲίων . . . .

. . . .

μέχρι γὰρ τετράδοϲ προῆλθεν ὁ ῥυθμικὸϲ χρόνοϲ· καὶ γὰρ ἀναλογεῖ τῷ πλήθει τῶν τοῦ τόνου διέϲεων καὶ πρὸϲ τὴν διαϲτηματικὴν φωνὴν ἐκ φύϲεωϲ[3] ἔχει.

Τούτων δὴ τῶν χρόνων οἱ μὲν ἔρρυθμοι λέγονται, οἱ δὲ ἄρρυθμοι[4], οἱ δὲ ῥυθμοειδεῖϲ. Ἔρρυθμοι μὲν οἱ ἔν τινι λόγῳ πρὸϲ ἀλλήλουϲ ϲώζοντεϲ τάξιν, οἷον διπλαϲίονι, ἡμιολίῳ καὶ[5] τοῖϲ τοιούτοιϲ. λόγοϲ γάρ ἐϲτι δύο μεγεθῶν[6] (ὁμοίων ἢ)[7] ἀνομοίων ἡ πρὸϲ ἄλληλα ϲχέϲιϲ. Ἄρρυθμοι[8] δὲ οἱ παντελῶϲ ἄτακτοι καὶ ἀλόγωϲ ϲυναιρόμενοι. Ῥυθμοειδεῖϲ δὲ οἱ μεταξὺ τούτων καί πη μὲν[9] τάξεωϲ τῶν ἐρρύθμων, πῂ δὲ τῆϲ ταραχῆϲ
34 τῶν ἀρρύθμων μετειληφότεϲ. τούτων δὲ οἱ μὲν | ϲτρογγύλοι καλοῦνται οἱ μᾶλλον τοῦ δέοντοϲ ἐπιτρέχοντεϲ, οἱ δὲ περίπλεῳ

---

1 δυεῖν R M B G, δυοῖν Ba S ‖ 2 δὲ τούτων M B ‖ 3 ἐκ φῦϲ S, εὐφυοῦϲ Meibom ‖ 4 ἄρυθμοι S M B ‖ 5 καὶ om. R S Ba M ‖ 6 μεθεθῶν G ‖ 7 ὁμοίων ἢ om. libb. ‖ 8 ἄρυθμοι S B M G L ‖ 9 πῂ μὲν . . . πῂ δὲ S, πῆ μὲν . . . πῆ δὲ R Ba M G L ‖

---

schema diximus invenitur. Atque hoc erit brevissimum tempus quod insecabile memoravi.

Compositum vero quod potest dividi et quod a primo aut duplum est aut triplum aut quadruplum. Eatenus enim tempus omne numeri profertur atque ei finis est qui plenae rationis est terminus atque in hoc numerus toni similis invenitur. Ut enim ille per quattuor species h. e. diesis dividitur, hic etiam quaternaria temporum modulatione concluditur.

Sed eorum temporum quae ad numeros copulantur alia sunt quae enrhythma tempora nominantur, alia quae arrhythma, tertia quae rhythmoide perhibentur. Et enrhythma quidem sunt quae ratione certa ordinem servant ut in duplici ut hemiolio vel in aliis quae alia ratione iunguntur. Arrhythma sunt quae sibi nulla omnino lege consentiunt ac sine certa ratione coniuncta sunt. Rhythmoides vero in aliis numerorum servant, in aliis despiciunt. Quorum temporum alia strongyla h. e. rotunda perhibentur, alia peripleo. Et rotunda sunt quae proclivius et facilius, quam gradus quidam atque ordo legitimus expetit, praecipitantur, peripleo vero quae amplius quam decet moras

οἱ πλέον ἢ δεῖ[1] τὴν βραδυτῆτα[2] διὰ (τὴν) cύνθε(cιν) τῶν[3] φθόγγων ποιούμενοι.

Ἔτι τῶν χρόνων οἱ μὲν ἁπλοῖ, οἱ δὲ πολλαπλοῖ[4] οἳ[5] καὶ ποδικοὶ καλοῦνται.

Ποὺc μὲν οὖν ἐcτι μέροc τοῦ παντὸc ῥυθμοῦ, δι᾿ οὗ τὸν ὅλον[6] καταλαμβάνομεν. τούτου δὲ μέρη δύο, ἄρcιc καὶ θέcιc. διαφοραὶ δὲ ποδῶν[7] ζʹ·

κατὰ μέγεθοc ὡc οἱ τρίcημοι τῶν διcήμων διενηνόχαcι·

κατὰ γένοc ὡc (ὁ ἴcοc τοῦ)[8] ἡμιολίου καὶ[9] διπλαcίονοc·

cυνθέcει ἧ[10] τοὺc μὲν ἁπλοῦc εἶναι cυμβέβηκεν ὡc τοὺc διcήμουc, τοὺc δὲ cυνθέτουc ὡc τοὺc δωδεκαcήμουc[11]. ἁπλοῖ μὲν γάρ εἰcιν[12] οἱ εἰc χρόνουc διαιρούμενοι, cύνθετοι δὲ οἱ[13] καὶ εἰc πόδαc ἀναλυόμενοι.

τετάρτη ἡ τῶν ῥητῶν ὧν ἔχομεν (τὸν) λόγον[14] εἰπεῖν τῆc ἄρcεωc πρὸc τὴν θέcιν, καὶ ἀλόγων ὧν οὐκ ἔχομεν διόλου τὸν λόγον [τὸν αὐτὸν] τῶν χρονικῶν[15] μερῶν εἰπεῖν πρὸc ἄλληλα·

πέμπτη δέ ἐcτιν ἡ κατὰ διαίρεcιν ποιά, ὅταν ποικίλωc[16]

---

1 πλέον ἢ δεῖ Caesar, amplius quam decet Mart., πλέον ἤδη libb. ‖ 2 βραδύτητα S Ba ‖ 3 διά cυνθέτων (cυνθήτων G) libb. ‖ 4 πολλαπλοὶ R ‖ 5 οἱ Ba S ‖ 6 τῶν ὅλων R ‖ 7 πολ$^{\delta}$λῶν G ‖ 8 ὁ ἴcοc τοῦ om. libb., ὡc οἱ τρίχρονοι marg. S ‖ 9 κατὰ L ‖ 10 ἢ Ba ‖ 11 δωδεκαcίμουc R ‖ 12 εἰcι R ‖ 13 οἳ R ‖ 14 ὧν μέλλομεν λόγον (λόγου R) libb. ‖ 15 χρόνων L ‖ 16 ὅτε ποικίλην B G, ἥτι ποικιλία L, ὅτε ποικίλωc rell.

---

compositae modulationis innectunt, seque ipsa tardiore pronunciatione suspendunt.

Sed temporum alia simplicia sunt quae podica etiam perhibentur.

Pes vero est numeri prima progressio per legitimos et necessarios sonos iuncta. cuius partes duae sunt, arsis et thesis. *Arsis et elevatio, thesis depositio vocis ac remissio.* Sed pedum differentiae sunt septem:

Per magnitudinem cum alios simplices, alios multiplices pedes ponimus, et simplices quidem ut est pyrrhichius, compositos vero ut sunt 192
paeones vel eorum pares. . . . .

. . . .

et simplices quidem dicuntur qui temporibus dividuntur, compositi autem qui in pedes etiam resolvuntur.

Alios vero alogos h. e. inrationabiles nominamus quorumque ratio nulla praestatur sed incondita quaedam compositio profertur.

Alia deinde differentia est quae per divisionem [quaeritur qualis] existit h. e. [ποία] cum varie et multipliciter ea quae connexa fuerint

διαιρουμένων τῶν cυνθέτων, ποικίλους τοὺς ἁπλοῦς γίνεcθαι cυμβαίνῃ[1]·

ἕκτη ἡ κατὰ τὸ cχῆμα τὸ ἐκ τῆς διαιρέcεως ἀποτελούμενον.[2]

ἑβδόμη ἡ κατὰ ἀντίθεcιν, ὅταν δύο ποδῶν λαμβανομένων ὁ μὲν ἔχῃ[3] τὸν μείζονα χρόνον καθηγούμενον, ἑπόμενον[4] δὲ τὸν ἐλάττονα, ὁ δὲ ἐναντίως.

35 Γένη τοίνυν ἐcτὶ ῥυθμικὰ τρία, τὸ | ἴcον[5], τὸ ἡμιόλιον καὶ[6] τὸ διπλάcιον — προcτιθέαcι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον — ἀπὸ τοῦ μεγέθους τῶν χρόνων cυνιcτάμενα. ὁ μὲν γὰρ εἰς ἑαυτῷ[7] cυγκρινόμενος τὸν τῆς ἰcότητος γεννᾷ[8] λόγον, ὁ δὲ δύο[9] πρὸς τὸν ἕνα τὸν διπλάcιον[10], ὁ δὲ τρία πρὸς (τὸν)[11] δύο τὸν ἡμιόλιον, ὁ δὲ δʹ πρὸς τὸν[12] γʹ τὸν[13] ἐπίτριτον.

Τὸ μὲν οὖν ἴcον[14] ἄρχεται μὲν ἀπὸ διcήμου, πληροῦται

1 cυμβαίνῃ S Mo, cυμβαίνη Ba, cυμβαι GL, cυμβαίνει RBM ‖ 2 ἀποτελούμενα L ‖ 3 ἔχῃ Ba, ἔχει GL, ἔχοι R ‖ 4 ἐπανὸν G ‖ 5 ἶcον RBa ‖ 6 καὶ om. SMo ‖ 7 εἰς ἑαυτῷ R, εἰς ἑαυτόν BaS ‖ 8 γέννα RBa ‖ 9 ὁ δὲ δεύτερος libb. ‖ 10 διπλαcίω GLMo ‖ 11 τὸν om. libb. ‖ 12 τὸν sup. lin. Ba ‖ 13 τὸν sup. lin. R ‖ 14 ἶcον RBa ‖

dividuntur, atque (illi, qui) simplices pedes esse (perhibentur, fiunt) multiplices [nominamus].

Alia est quae per divisionem fieri consuevit.

Septima quae per oppositionem fit i. e. quum duobus pedibus acceptis unus habet prolixius tempus quod praecedit ex ordine, illud autem tempus quod insequitur angustius, vel eum per contrarium ordinem tempora praedicta vertuntur.

Rhythmica vero genera sunt tria quae alias dactylica iambica paeonica nominantur, alias aequalia hemiolia duplicia. Denique etiam epitritus sociatur. Etenim unus semper quum sibi fuerit aptatus ut aequalis convenit. tria vero ad duo numerus hemiolius est. duplex vero qui fuerit ad singularem, geminam rationem tam syllabarum quam temporum servat. quattuor vero ad tres epitriti modum facit. Sed quae aequalia diximus eadem dactylica esse dicemus. denique in dactylico genere signa aequali sibi iure nectuntur. verum ad alterum vel ad numerum geminum duo velut forte aequalitas numerosa decurret. Sequitur iambicum genus quod diplasion superius expressi in quo pedum signa duplicem rationem ad invicem servant, sive unus ad duo sive ad quattuor gemini vel quidquid ad duplum currit. Hemiolium sane quod paeonicum memoratum tunc est quum pedum signa hemiolii rationem iusque sectantur ut ad duo tria sunt. Accidit autem etiam in epitriti ratione saepe numerus quum pes in eo accipitur qui sit ad tres quattuor. Sed iam ad ordinem recurramus.

Aequale est igitur numeri genus quod a disemo usque in sedecim

δὲ ἕως ἑκκαιδεκασήμου[1] διὰ τὸ ἐξασθενεῖν ἡμᾶς τοὺς μείζους τοῦ τοιούτου γένους διαγινώσκειν[2] ῥυθμούς.

Τὸ δὲ διπλάσιον ἄρχεται μὲν ἀπὸ τρισήμου, περαιοῦται[3] δὲ ἕως ὀκτωκαιδεκασήμου, οὐκέτι[4] γὰρ τῆς τοῦ τοιούτου ῥυθμοῦ φύσεως (μείζους) ἀντιλαμβανόμεθα.

Τὸ δὲ ἡμιόλιον ἄρχεται μὲν ἀπὸ πεντασήμου, πληροῦται δὲ ἕως[5] πεντεκαιεικοσασήμου[6]. μέχρι γὰρ τοσούτου τὸν τοιοῦτον ῥυθμὸν τὸ αἰσθητήριον[7] καταλαμβάνει[8].

Τὸ δὲ[9] ἐπίτριτον ἄρχεται μὲν ἀπὸ ἑπτασήμου, γίνεται δὲ ἕως[10] τεσσαρεσκαιδεκασήμου[11]. σπάνιος δὲ ἡ χρῆσις αὐτοῦ.

Ἔστι δὲ καὶ ἄλλα γένη ἅπερ ἄλογα καλεῖται· οὐχὶ τῷ[12] μηδένα λόγον ἔχειν, ἀλλὰ τῷ μηδενὶ τῶν προειρημένων[13] λόγων οἰκείως ἔχειν, κατὰ ἀριθμοὺς δὲ μᾶλλον ἢ κατὰ τὰ[14] εἴδη ῥυθμικὰ σώζειν τὰς ἀναλογίας.

Τῶν ῥυθμῶν τοίνυν οἱ μέν εἰσι σύνθετοι, οἱ δὲ ἀσύνθετοι,
36 (οἱ δὲ μικτοί)[15]. σύνθετοι μὲν οἱ ἐκ δύο γενῶν ἢ | καὶ πλειόνων συνεστῶτες, ὡς οἱ δωδεκάσημοι ⏑–|–⏑|⏑–|⏑–. ἀσύνθετοι δὲ οἱ ἑνὶ γένει ποδικῷ χρώμενοι ὡς οἱ τετράσημοι –⏑⏑ μικτοὶ δὲ[16] οἱ ποτὲ μὲν εἰς χρόνους, ποτὲ δὲ εἰς ῥυθμοὺς ἀνα-

1 ἑκκαιδεκασίμου R, ἑκδεκασήμου S ‖ 2 διαγιγνώσκειν L ‖ 3 περατοῦται S ‖ 4 ὀκτακαιδεκασήμου, οὐκ ἔτι R ‖ 5 ὡς SMo ‖ 6 πεντε καὶ εἰκοσασήμου SBaMoRGL ‖ 7 αἰσθητικὸν MBG ‖ 8 μεταλαμβάνει G ‖ 9 δ' RGLMo, δὲ BaS (MB?) ‖ 10 ὡς BaSMo ‖ 11 τεσσαρεσκαιδεκασήμου MG, τεσσάρων καὶ δεκασήμου RBaSMo (MB?), τεσσάρων καὶ δεκασίμου L ‖ 12 τὸ GL ‖ 13 προκειμένων MBGLMo, προειρημένων SBaR ‖ 14 τὰ RMBGL, om. SBaMo ‖ 15 οἱ δὲ μικτοί om. libb. alii permixti Mart. ‖ 16 ἀσύνθετοι μὲν οἱ ἑνὶ .... τετράσημοι, σύνθετοι δὲ οἱ ἐκ δύο ...., μικτοὶ δὲ ... S, ἀσύνθετοι[β] δὲ ..., σύνθετοι[α] μὲν ... G ‖

(temporum) pedes procedit. disemus autem appellatur pes qui per arsin et thesin primus coustare dicitur, ut est leo.

Duplum vero | incipit a trisemo, decem et octo autem syllabas ***(lege: tempora)*** in finem usque deducet. 193

Hemiolium sane a pentasemo ducit exordium, impletur autem in (X)XV numero.

Epitritus ab heptasemo principium facit, quatuordecim similibus idem ponens, cuius difficilis est usus. ***Atque hos quidem omnes numerorum ordines ideo memoravimus ut singulorum leges per universa serventur.***

Sed numerorum alii sunt compositi, alii incompositi, ***alii permixti***. Et compositi e duobus generibus vel pluribus cohaeserunt, incompositi qui uno pedum genere cousistunt ut sunt tetrasemi, mixti vero qui aliquando in pedes, aliquando in numeros resolvuntur, ut in hexasemo numero accipere debemus. At vero eorum qui compositi esse dicuntur

λυόμενοι ὡϲ οἱ ἑξάϲημοι ⏑ – | – ⏑. τῶν δὲ ϲυνθέτων[1] οἱ μέν εἰϲι κατὰ ϲυζυγίαν, οἱ δὲ κατὰ περίοδον. καὶ ϲυζυγία[2] μὲν οὖν ἐϲτι δύο ποδῶν ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων ϲύνθεϲιϲ ⏑ – | ⏑ ⏑, περίοδοϲ δὲ πλειόνων ⏑ – | ⏑ ⏑ | – ⏑.

Τῶν δὲ ποδικῶν γενῶν πρῶτόν ἐϲτι διὰ τὴν ἰϲότητα τὸ δακτυλικόν, περὶ οὗ πρῶτον λέγωμεν[3]. Ἐν τῷ δακτυλικῷ γένει ἀϲύνθετοι μέν εἰϲι ῥυθμοὶ ἕξ· ἁπλοῦϲ προκελευϲματικὸϲ ἐκ βραχείαϲ θέϲεωϲ καὶ βραχείαϲ ἄρϲεωϲ. προκελευϲματικὸϲ διπλοῦϲ ἐκ δύο βραχειῶν ἐπὶ θέϲιν καὶ δύο βραχειῶν ἐπ' ἄρϲιν, καὶ ἀνάπαλιν. ἀνάπαιϲτοϲ ἀπὸ μείζονοϲ ἐκ μακρᾶϲ θέϲεωϲ καὶ δύο βραχειῶν ἄρϲεων. ἀνάπαιϲτοϲ ἀπ' ἐλάϲϲονοϲ ἐκ δύο βραχειῶν ἄρϲεων καὶ μακρᾶϲ θέϲεωϲ ἁπλοῦϲ

1 ἐϲυνθέτων S || 2 κατὰ ϲυζυγίαν lib. || 3 λέγοιμεν B, λέγομεν MS ||

alii per copulas, alii vero per periodum colligantur. Etenim syzygia i. e. copula duorum pedum in unum est ascripta connexio qui [in] dissimiles sibi positi esse videntur. Periodos sane est pedum compositio pluri[mor]um quique dissimiles sibi impares(que) sociantur. *Dissimilitudinum sane differentiae tres erunt, per magnitudinem, per genus, per oppositionem. Per magnitudinem cum ex disemo vel tetrasemo componitur numerus. Per genus cum di[a]plasium aut hemiolium simul iungimus vel quod ex pluribus aequaliter copulatur. Per oppositionem i. e. per antithesin cum aut primos disemos ponimus, insequentibus long[e pot]ioribus, aut tetrasemos disemis insequentibus applicamus. Verum notum esse conveniet, unum etiam pedem posse sufficere ad complendam periodon, si solus caeteris inaequalis inseritur.*

Sed eorum quae in pedem recidunt, dactylicum genus primum est. In quo genere pedes incompositi vocabuntur, qui numero sunt quinque i. e. proceleusmaticus, dactylus, anapaestus, spondeus simplex et spondeus maior. Ac proceleusmaticus quidem est qui et positionem brevem et elationem brevem retinet. utetur autem hic idem tetrasemo frequentius. Namque et disemus, id est, qui duobus temporibus impletur proceleusmaticus quidem, sed brevior nominatur, ille vero maior est qui
194 ex quattuor brevibus efficitur. At vero | brevior i. e. disemus ϲυνεχὴϲ vocatur quia ipsa adsiduitas et frequentia comprehendentis se invicem syllabae, nec magnitudinem aliquam nec modum divisae potestatis extendit, ideoque eo raro uti decet, ne assiduitas brevis syllabae carmen ipsum quod cum dignitate aliqua proferri oportet incidat. in permixtione vero aliorum pedum qui longiores ponuntur decenter aptatur, ut illorum prolixam moram interveniente sua celeritate compenset. quare proceleusmaticus qui ad numeros aptatur quadrisemo exordium debet accipere. Anapaestus qui vocatur accipiet elationem pedis unius temporis, positionem vero duorum temporum faciet. monochronon quippe dicitur tempus (..........) etiam cum longa ponitur, quae longa duo tempora recipere consuevit; vel quum tria tempora simul brevia collocantur; vel quum sunt quattuor numero quae omnia ad comparationem longae syllabae computantur. Igitur maior anapaestus elationem qui-

ϲπονδεῖοϲ ἐκ μακρᾶϲ θέϲεωϲ καὶ μακρᾶϲ ἄρϲεωϲ. ϲπονδεῖοϲ μείζων[1] ὁ καὶ διπλοῦϲ ἐκ τετραϲήμου θέϲεωϲ καὶ τετραϲήμου ἄρϲεωϲ.

Κατὰ δὲ ϲυζυγίαν γίνονται ῥυθμοὶ δύο ὧν ὁ μὲν ἰωνικὸϲ ἀπὸ μείζονοϲ, ὁ δὲ ἀπ' ἐλάϲϲονοϲ καλεῖται. καὶ ὁ μὲν ἀπὸ μείζονοϲ ϲυνίϲταται ἐξ ἁπλοῦ ϲπονδείου καὶ προκελευϲματικοῦ διϲήμου· ὁ δὲ ἐναντίωϲ[2].

Δάκτυλοϲ[3] μὲν οὖν ἐκλήθη διὰ τὴν τῶν ϲυλλαβῶν τάξιν, ἀναλογοῦϲαν τοῖϲ μέρεϲι τοῦ δακτύλου· ἀνάπαιϲτοϲ δὲ ἢ διὰ
37 τὸ ἀνάπαλιν τε|τάχθαι, ἢ διὰ[4] τὸ τὴν φωνὴν διαθεῖν μὲν[5] τὰϲ βραχείαϲ, ἀναπαύεϲθαι δὲ καταντῶϲαν ἐπὶ τὴν μακράν. προκελευϲματικὸϲ δὲ ὁ καὶ πυρρίχιοϲ ἀπὸ τοῦ κἂν ταῖϲ πυρρίχαιϲ κἂν τοῖϲ ἀγῶϲιν αὐτοῖϲ χρῆϲθαι. ϲπονδεῖοϲ δὲ διὰ τὸ ἐν[6] ταῖϲ ϲπονδαῖϲ αὐτὸν ᾄδεϲθαι. ἰωνικὸϲ[7] δὲ διὰ τὸ τοῦ ῥυθμοῦ φορτικόν, ἐφ' ᾧ[8] καὶ οἱ Ἴωνεϲ ἐκωμῳδήθηϲαν. περὶ μὲν οὖν τοῦ δακτυλικοῦ ταῦτα.

1 καὶ μακρᾶϲ θέϲεωϲ· ἁπλοῦϲ ϲπονδεῖοϲ ἐκ om. S, καὶ μακρᾶϲ θέϲεωϲ καὶ μακρᾶϲ ἄρϲεωϲ ϲπονδεῖοϲ ἁπλοῦϲ. ϲπονδεῖοϲ μείζων MB || 2 ἐναντίοϲ S || 3 δακτυλικὸϲ S || 4 διὰ om. libb. || 5 μὲν διαθεῖν S || 6 ἐπὶ MB || 7 ἰωνικοὶ MB || 8 ὧν MB ||

dem suscipiet quae monochronos esse dicatur, positionem dichronon habere monstratur. Quare utriusque temporis quod in positione fuerit aequali sibi posito oportet elationis geminum tempus accipere. Ita tamen ut utroque insequente tempore par priori esse videatur. Quare anapaestus ἀπὸ μείζονοϲ dactylicus a nobis esse dicitur. At vero anapaestus quae ἀπ' ἐλάϲϲονοϲ nominatur ex duabus brevibus quae in elatione sint et ex una quae in positione sit copulatur. Simplex vero spondeus erit qui ex producta tam arsi quam thesi iungitur, maior vero dicitur qui quaternariam non solum elationem sed positionem etiam videtur admittere.

Per copulam vero duplices accedunt numeri. quoniam alter ex maiore erit ionicus alter ex minore. Atque ille qui ex maiore procedit constabit ex spondeo simplici et proceleusmatico quem disemum esse non dubium est. Qui vero ex minore est contrarium facit. Atque hi quidem in dactylico genere ponentur rhythmi incompositi ac compositi, qui septem numero omnes erunt.

Dactylus igitur est dictus quia ordinem syllabarum consimilem di-
195 gito hominis informat. Anapaestus vero quia per ordinem redeat | sursum. Pyrrhichius vero i. e. proceleusmaticus quia hic assiduus vel in certamine vel in ludo quodam puerili. Spondeus quia plerumque (ϲπονδαῖϲ) inservit. Ionicus sane propter numerorum inaequalem sonum, habet enim duas longas duasque correptas, quo pedum carmine multi saepe reprehensi sunt. Ac de dactylicis satis.

Ἐν δὲ τῷ ἰαμβικῷ γένει ἁπλοῖ μὲν πίπτουϲιν οἵδε ῥυθμοί· ἴαμβοϲ ἐξ ἡμιϲείαϲ ἄρϲεωϲ καὶ διπλαϲίου θέϲεωϲ, τροχαῖοϲ ἐκ διπλαϲίου θέϲεωϲ καὶ βραχείαϲ ἄρϲεωϲ. ὄρθιοϲ ὁ[1] ἐκ τετραϲήμου ἄρϲεωϲ καὶ ὀκταϲήμου θέϲεωϲ. τροχαῖοϲ ϲημαντὸϲ[2] ὁ ἐξ ὀκταϲήμου θέϲεωϲ καὶ τετραϲήμου ἄρϲεωϲ.

Ϲύνθετοι δὲ οἱ κατὰ ϲυζυγίαν βακχεῖοι δύο, ὧν ὁ μὲν πρότερον ἔχει τὸν ἴαμβον, δεύτερον δὲ τὸν τροχαῖον· ὁ δὲ ἐναντίωϲ. Κατὰ δὲ περίοδον ιβʹ. τέϲϲαρεϲ μὲν ἐξ ἑνὸϲ ἰάμβου καὶ τριῶν τροχαίων· τούτων[3] ὁ μὲν πρῶτον τὸν ἴαμβον ἔχων καλεῖται τροχαῖοϲ ἀπὸ ἰάμβου, ὁ δὲ δεύτερον τροχαῖοϲ ἀπὸ βακχείου, ὁ δὲ τρίτον βακχεῖοϲ ἀπὸ τροχαίου, ὁ δὲ τέταρτον ἴαμβοϲ ἐπίτριτοϲ. τέϲϲαρεϲ δὲ ἕνα τροχαῖον, τοὺϲ δὲ λοιποὺϲ ἰάμβουϲ ἔχοντεϲ· ὁ μὲν οὖν πρῶτον ἔχων τροχαῖον, τοὺϲ δὲ λοιποὺϲ ἰάμβουϲ καλεῖται ἴαμβοϲ ἀπὸ τροχαίου, ὁ δὲ δεύτερον ἴαμβοϲ ἀπὸ βακχείου ἢ μέϲοϲ βακ-
38 χεῖοϲ, ὁ δὲ | τρίτον βακχεῖοϲ ἀπὸ ἰάμβου, ὁ δὲ τέταρτον τροχαῖοϲ ἐπίτριτοϲ. τέϲϲαρεϲ δὲ δύο τροχαίουϲ, ἴϲουϲ δὲ ἰάμβουϲ, ἤτοι κατὰ τὸ ἑξῆϲ κειμένουϲ ἢ τοὺϲ μὲν περιέχονταϲ,

1 ὁ om. S ‖ 2 ϲημαντικὸϲ MB ‖ 3 τούτου S ‖

Nunc iambica memoremus. In quo genere numeri incompositi erant quattuor, compositi per copulam duo, at vero per periodum sunt duodecim. Qui igitur incompositi erant isti sunt. Iambus ex dimidia elatione et positione quae gemina est. Trochaeus ex duplici et positione et elatione quae brevis est. Orthius vero qui ex tetrasemi elatione i. e. arsi et octasemi positione constabit, ita ut duodecim tempora hic pes recepisse videatur. atque habet propinquitatem aliquam cum iambico pede. quattuor enim primis temporibus ad iambum consonat, reliquis octo temporibus adiunctis. Dehinc trochaeus qui semanticus dicitur i. e. qui e contrario octo primis positionibus constet, reliquis in elationem quattuor brevibus arctetur.

Compositi sane sunt qui per copulas colliguntur. sunt autem hi. Bacchius qui ex trochaeo deducit auspicium, fine autem iambi[ci] terminatur. Qui vero bacchius est ab iambo principia sortitur atque a contrario his quos diximus pedibus aptabitur. Per periodum vero est quod velut per se certam viam provenit. in hoc genere quum sint duodecim numero, quattuor quidem per singulas periodos accipere docetur, unum iambum ac tres trochaeos. Ac de iisdem quattuor, primum quidem quod iambum habere monstratur, trochaeus ab iambo denominatur. qui vero rhythmus secundum iambum recipiet, a bacchio trochaeus vocabitur. qui vero iambum tertium recipit, bacchius a trochaeo poterit nominari, ille vero qui quartum admittit iambum, appellatur epitritus iambus. Eorum vero qui ex uno trochaeo fi(un)t, (primus) iambus a trochaeo appellatur a doctis. secundus iambus a bacchio dicitur aut certe bacchius medius poterit nominari. qui vero tertium recipit, bacchius ab
196 iambo nominatur. qui vero quartum recipit tro|chaeum, epitritus trochaeus appellatur. Octo vero his (acced)unt. et quattuor de his quos

τοὺς δὲ περιεχομένους· ὁ μὲν οὖν πρώτους τοὺς ἰάμβους ἔχων, ἑπομένους δὲ τοὺς τροχαίους λέγεται ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου, ὁ δὲ τοὺς τροχαίους προηγουμένους ἔχων, ἑπομένους δὲ τοὺς ἰάμβους ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου, ὁ δὲ περιεχομένους τοὺς ἰάμβους μέσος ἴαμβος, ὁ δὲ τοὺς τροχαίους μέσος τροχαῖος.

Ἴαμβος μὲν οὖν ἐκλήθη ἀπὸ τοῦ ἰαμβίζειν ὅ ἐστι λοιδορεῖν, παρὰ τὸν ἰὸν εἰρημένον[1]· πρὸς τοῦτο γὰρ ὁ ῥυθμὸς διὰ τὸ λογοειδὲς καὶ τὴν ἀνισότητα τῶν αὐτοῦ μερῶν πρόσφορος. τροχαῖος δὲ ἀπὸ τοῦ τὴν βάσιν ἐπίτροχον ποιεῖσθαι. ὁ δὲ ὄρθιος διὰ τὸ σεμνὸν τῆς ὑποκρίσεως καὶ βάσεως. σημαντὸς δὲ ὅτι βραδὺς ὢν τοῖς χρόνοις ἐπιτεχνηταῖς[2] χρῆται σημασίαις, παρακολουθήσεως ἕνεκα[3] διπλασιάζων τὰς θέσεις. βακχεῖος δὲ ἐκλήθη ἀπὸ τοῦ τοῖς βακχείοις ἁρμόζειν μέλεσιν[4]. αἱ δὲ εἰδικαὶ τούτων σχέσεις ἀπὸ τῶν ποδικῶν τάξεων τὴν ὀνομασίαν εἰλήφασιν.

Ἐν δὲ τῷ παιωνικῷ γένει ἀσύνθετοι μὲν γίνονται πόδες δύο, παίων διάγυιος[5] ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ 39 μακρᾶς ἄρσεως. παίων ἐπιβατὸς[6] ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μα|κρᾶς ἄρσεως καὶ δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως[7]. διάγυιος μὲν οὖν εἴρηται οἷον δίγυιος, δύο γὰρ χρῆται σημείοις.

1 εἰρημένος libb. || 2 ἐπὶ τεχνηταῖς MB || 3 ἕνεκε S || 4 μέλεσι S || 5 διάγιρος S || 6 ἐπιβαλὸς S || 7 καὶ δύο μακρῶν θέσεων add. S ||

duodecim diximus per periodum, illi esse dicuntur qui binos trochaeos atque iambos per periodum servant. atque ille qui primos trochaeos recipit, duplex bacchius a trochaeo esse dicitur. qui vero secundos trochaeos habebit, duplex bacchius ab iambo nominatur. quum autem trochaei medii collocantur, trochaeus medius iure dicetur. quum autem in medio iambi, medius iambus vocatur. Omnes vel qui incompositi per periodon vel qui per copulam colligantur, rhythmi decem et octo numerati sunt.

Sed iambus dictus est ab eo quod iambizein Graeci detrahere dixerunt, et hoc carmine quibusque veteres detrahebant. item hoc nomen est ab eo, quod venenum maledicti aut livoris infundat. Trochaeus vero ab eo dictus quod celerem reversionem faciat veluti rota. Orthius propter honestatem positionis est nominatus. Semanticus sane quia quum sit tardior tempore significationem ipsam productae et remanentis cessationis offingit. Bacchii vero sunt dicti quod bacchicis maxime sonis congruunt. isque Eacchi ludus est qui illis carminibus aptatur.

In eo vero genere quod paeonicum nominatur incompositi duo rhythmi esse dicuntur. quorum unus paeon diagyios appellatur ex longa positione (et brevi) et longa elatione. alter vero epibatus i. e. in thesi duplici positione producta, et arsi longiore iungitur. Hi sunt paeonici generis numeri quos incompositos esse praediximus. Neque vero per coniunctionem h. o. syzygian neque per periodum in isto genere rhythmus accedet. Inde diagyios quidam dictus est i. e. quasi duplicia

ἐπιβατὸϲ δὲ ἐπειδὴ τέτταρϲι χρώμενοϲ μέρεϲιν ἐκ δυοῖν ἄρϲεων καὶ δυοῖν διαφόρων θέϲεων γίνεται.

Μιγνυμένων δὴ τῶν γενῶν τούτων, εἴδη ῥυθμῶν γίνεται πλείονα. δύο μὲν δοχμιακά, ὧν τὸ μὲν ϲυντίθεται ἐξ ἰάμβου καὶ παίωνοϲ διαγυίου, τὸ δὲ δεύτερον ἐξ ἰάμβου καὶ δακτύλου καὶ παίωνοϲ, εὐφυέϲτεραι γὰρ αἱ μίξειϲ αὗται κατεφάνηϲαν. δόχμιοι δὲ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ ποικίλον καὶ ἀνόμοιον καὶ μὴ κατ' εὐθὺ θεωρεῖϲθαι τῆϲ ῥυθμοποιίαϲ. Γίνονται δὲ καὶ οἱ καλούμενοι προϲοδιακοί. τούτων δὲ οἱ μὲν διὰ τριῶν ϲυντίθενται, ἐκ πυρριχίου καὶ ἰάμβου καὶ τροχαίου· οἱ δὲ διὰ τεϲϲάρων, ἰάμβου τῇ προειρημένῃ τριποδίᾳ[1] προϲτιθεμένου. οἱ δὲ ἐκ δύο ϲυζυγιῶν, βακχείου τε καὶ ἰωνικοῦ τοῦ ἀπὸ μείζονοϲ[2].

Εἰϲὶ δὲ καὶ ἄλογοι χορεῖοι β' (ὁ μὲν) ἰαμβοειδὴϲ ὃϲ ϲυνέϲτηκεν ἐκ μακρᾶϲ ἄρϲεωϲ καὶ δύο θέϲεων, καὶ τὸν μὲν ῥυθμὸν ἔοικεν ἰάμβῳ[3], τὰ δὲ τῆϲ λέξεωϲ μέρη κατὰ τὸν ἀριθμὸν δακτύλῳ[4]. ὁ δὲ τροχ(αι)οειδὴϲ ἐκ δύο θέϲεων[5] καὶ μακρᾶϲ ἄρϲεωϲ[6] κατ' ἀντιϲτροφὴν τοῦ προτέρου.

---

1 προποδίᾳ MB || 2 Aristides hätte schreiben müssen: τούτων δὲ οἱ μὲν διὰ τριῶν ϲυντίθενται, ἐξ ἰάμβου καὶ πυρριχίου καὶ τροχαίου· οἱ δὲ διὰ τεϲϲάρων, ἰάμβου τῇ προειρημένῃ τριποδίᾳ προϲτιθεμένου· οἱ δὲ διὰ δύο ϲυζυγιῶν, ἰωνικοῦ τε τοῦ ἀπὸ μείζονοϲ καὶ βακχείου || 3 δακτύλῳ libb. || 4 λέξεωϲ μέρη κατὰ τὸν ἀριθμὸν ἰάμβῳ libb., eine Wiederholung der Worte καὶ τὸν ῥυθμὸν (ἔοικεν) ἰάμβῳ || 5 ἄρϲεων libb. || 6 θέϲεωϲ libb. ||

---

membra discernat. Epibatus autem quia membris veluti utens quattuor et duabus diversitatibus copulatur.

Verum haec genera quum permixta fuerint speciebus numerorum primae species erunt istae quae dochmiacae nominantur. ex quibus prius quod fuerit hac lege componitur ut sit ex iambo et paeone qui diagyios vocatur. hunc diagyion posteriores Graeci creticum nominarunt. Secunda est species quae ex iambo, dactylico et paeone constare
197 monstratur. | Qui autem deducti numeri nominantur, propter assiduum et compositum sonum appellari videntur. Fiunt autem numeri qui et prosodiaci vocantur. quorum alii per ternos pedes fiunt, pyrrhichio, iambo et trochaeo. alii vero quattuor, ut his tribus pedibus iambus primus aptetur. alii vero ex duabus syzygiis i. e. copulis bacchio et ionico apo meizonos constare consuerunt.

Sunt sane qui etiam irrationabiles esse dicuntur quos alogos vocitamus quos etiam chorios appellare consuevimus. sunt autem numero duo. quorum alter diiambi figuram respicit et constat ex elatione quae longa est et duabus positionibus. et numero quidem est ad dactylicum similis, partibus vero ad numerum ionicum iungitur et iambicum. Alius vero est numerus qui trochaeides nominatur id est qui figuram quandam speciemque trochaei habere videtur ex elationibus geminis et longa positione consistens, per contrarium prioris effectus.

Εἰcὶ δὲ καὶ ἕτεροι ῥυθμοὶ μικτοί[1] τὸν ἀριθμὸν ἕξ. κρη-
τικὸς ὃς cυνέcτηκεν ἐκ τροχαίου θέcεως καὶ τροχαίου ἄρcεως·
δάκτυλος κατὰ ἴαμβον ὃς cύγκειται ἐξ ἰάμβου θέcεως[2] καὶ
ἰάμβου ἄρcεως. δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τρο|
40 χαίου[3] ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θέcεως καὶ ἰάμβου ἄρcεως. δά-
κτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ ἰάμβου ὃς ἐναντίως ἐcχη-
μάτιcται τῷ προειρημένῳ. δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν
ἰαμβοειδῆ, τὸν μὲν γὰρ αὐτῶν[4] εἰς θέcιν, τὸν δὲ εἰς ἄρcιν
δέχεται· δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν τροχ(αι)οειδῆ[5] ἀνα-
λόγως τῷ προειρημένῳ cυγκείμενος. Κρητικὸς μὲν οὖν ἀπὸ
ἔθνους ὠνόμαςται, οἱ δὲ λοιποὶ ἀπὸ τῶν προειρημένων ποδῶν
τὰς ὀνομαςίας ἔχουςιν.

Οἱ μὲν οὖν cυμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθ-
μῶν τοιαύτην τινὰ πεποίηνται τὴν τεχνολογίαν. Οἱ δὲ χωρίζον-
τες ἑτέρως ποιοῦςιν· ἀρξάμενοι γὰρ ἀπὸ διςήμου cυντιθέαςιν
ἀριθμοὺς μέχρι τῶν cυνθέτων ῥυθμῶν· καὶ τούτους κατὰ τοὺς
προειρημένους cχηματίζοντες λόγους, ἴσον τε καὶ διπλάςιον,
ἡμιόλιόν τε καὶ ἐπίτριτον [καὶ] τοὺς μὲν ἀπὸ μακρῶν, τοὺς δὲ
ἀπὸ βραχειῶν cυντιθέαςι[6], καὶ ἔτι τοὺς μὲν ἐκ παςῶν βραχειῶν
τοὺς δὲ ἐκ[7] μακρῶν, τοὺς δὲ[8] ἀναμὶξ ἀποτελοῦςιν, πλεοναζου-
cῶν ἢ μακρῶν ἢ βραχειῶν[9]· καὶ τοὺς μὲν ἀπὸ θέcεως, τοὺς δὲ
ἀπὸ ἄρcεως[10] ἢ δι'[11] ὁμοίων χρόνων ἢ δι'[12] ἀνομοίων τὰς ἄρcεις
ταῖς θέcεςιν ἀνταποδιδόντες· καὶ τοὺς μὲν ὁλοκλήρους, τοὺς δὲ
ἀπὸ λειμμάτων ἢ προcθέcεων, ἐν (γὰρ ἐνί)οις[13] καὶ τοὺς κενοὺς
χρόνους παραλαμβάνουςι. κενὸς μὲν οὖν ἐςτι χρόνος ἄνευ φθόγ-
41 γου πρὸς ἀναπλήρωςιν τοῦ ῥυθμοῦ, λεῖμμα | δὲ ἐν ῥυθμῷ χρό-
νος κενὸς ἐλάχιςτος, πρόςθεςις δὲ χρόνος κενὸς μακρὸς ἐλαχί-
cτου διπλαςίων.

1 μικτοὶ ῥυθμοὶ S || 2 δάκτυλ. κ. ἴαμβ. . . . θέcεως om. S || 3 τὸν ἀπὸ τροχαίου om. MB || 4 αὐτὸν S || 5 τροχοειδῆ libb., ebenso S. 37 Z. 16 τροχοειδής. || 6 cυντιθέαςιν MB || 7 ἀπὸ libb. || 8 τοὺς δὲ om. libb. || 9 ἢ πλεονάζουςι μακρῷ ἢ βραχειῶν libb. || 10 καὶ τοὺς μὲν ἀπὸ θέcεως, τοὺς δὲ ἀπὸ ἄρcεως steht in den lib. vor καὶ τοὺς μὲν ἀπὸ μακρῶν || 11 δ' MB || 12 δ' MB || 13 ἐν οἷς libb.

Sunt autem mixti generis quinque i. e. dactylicus per iambum, dactylicus in bacchio incidens is qui veniat ex trochaeo, dactylicus per bacchium qui ex iambo manaverit, dactylicus per chorium qui ex iambi similitudine exordium mutuetur, dactylicus per chorium qui ex similitudine trochaei videatur expressus. Et creticus quidem consonans ex trochaei positione . . . et initio iambi . . . .

Πάλιν δὲ τοὺϲ ϲυνθέτουϲ ᾠδὶ ποιοῦϲι. ϲύμπαντα τὸν ἀριθμὸν ἐκτίθενται, καὶ μερίζουϲι[1] τοῦτον εἰϲ ϲχήματα ῥυθμικά. κἂν μὲν ἔχῃ λόγον τινὰ ταῦτα πρὸϲ ἄλληλα ὃν οἱ τῶν ἁπλῶν ῥυθμῶν ϲώζουϲι χρόνοι, ἔρρυθμον ἀποφαίνονται τὸ ϲχῆμα· εἰ δὲ μή, πάλιν μεταϲχηματίζουϲιν, ἕωϲ ἂν εἰϲ λόγουϲ ῥυθμικοὺϲ[2] ἢ τοῦ ῥυθμοῦ[3] διαίρεϲιϲ καταντήϲῃ. Οἷον ἐκκειμένηϲ δεκάδοϲ θεωρείϲθω τὰ ϲχήματα, ὡϲ ἐπὶ ῥυθμοῦ γενέϲεωϲ. Ἐκ δυάδοϲ μὲν οὖν καὶ ὀκτάδοϲ οὐκ ἔϲται ῥυθμόϲ, οὐ γὰρ ἔρρυθμοϲ ὁ τετραπλαϲίων λόγοϲ, ὥϲτ' οὐδὲ ὁ δεκάϲημοϲ ἔϲται ἐκ διϲήμου καὶ ὀκταϲήμου. μερίζω[4] τὴν ὀκτάδα πάλιν εἰϲ τριάδα καὶ πεντάδα, οὐδ' οὕτωϲ ἔϲται ῥυθμικὸϲ λόγοϲ. τὸν πέντε πάλιν εἰϲ τρία καὶ δύο· λέγω τὸν τρία πρὸϲ ἕκαϲτον τῶν διϲήμων λόγον ἔχειν ἡμιόλιον, ὥϲτε καὶ τὸν δεκάϲημον ϲυνεϲτάναι διὰ τούτων. Πάλιν εἰ μερίϲαιμι τὸν αὐτὸν εἰϲ τριάδα καὶ ἑπτάδα οὐκ ἔϲται λόγοϲ τῶν ἀριθμῶν[5] ῥυθμικόϲ. μερίζω[6] τὸν ζ´ εἰϲ τρία καὶ τέϲϲαρα, καὶ[7] ϲώζεται λόγοϲ ἐπίτριτοϲ, ἐξ οὗ φημι ϲυντίθεϲθαι τὸν δεκάϲημον. Πάλιν ποιῶ[8] τὸν αὐτὸν ἐκ τετραϲήμου καὶ ἑξα-
42 ϲήμου· ϲυνέϲτη λόγοϲ ῥυθμικὸϲ ἡμιόλιοϲ. | Πάλιν εἰϲ δύο πενταϲήμουϲ. εἰ μὲν οὖν ἁπλοῦϲ ἀμφοτέρουϲ, τὸν ἴϲον[9] ῥυθμικὸν ἕξουϲι λόγον· εἰ δὲ ϲυνθέτουϲ, καθὰ προεῖπον ποιηϲάμενοϲ τὴν διαίρεϲιν, ϲυνίϲτημι τὸν δεκάϲημον.

Ἀγωγὴ δέ ἐϲτι ῥυθμικὴ χρόνων τάχοϲ ἢ βραδυτήϲ[10]· οἷον ὅταν τῶν λόγων ϲωζομένων, οὓϲ αἱ θέϲειϲ ποιοῦνται πρὸϲ τὰϲ ἄρϲειϲ, διαφόρωϲ ἑκάϲτου χρόνου τὰ μεγέθη προφερώμεθα. ἀρίϲτη δὲ[11] ἀγωγὴ ῥυθμικῆϲ ἐμφάϲεωϲ ἡ κατὰ μέϲον[12] τῶν θέϲεων[13] καὶ τῶν ἄρϲεων[14] ποϲὴ διάϲταϲιϲ.

Μεταβολὴ δέ ἐϲτι ῥυθμικὴ ῥυθμῶν ἀλλοίωϲιϲ ἢ ἀγωγῆϲ. γίνονται δὲ μεταβολαὶ κατὰ τρόπουϲ δώδεκα[15]·
κατ' ἀγωγήν,
κατὰ λόγον ποδικόν,
ὅταν ἐξ ἑνὸϲ εἰϲ ἕνα μεταβαίνῃ λόγον,
ἢ ὅταν ἐξ ἑνὸϲ εἰϲ πλείουϲ,

1 περίζουϲι S || 2 ῥυθμικοὺϲ om. S || 3 ῥυθμικοῦ S || 4 μερίζων S 5 ῥυθμῶν MB, ἀρρυθμῶν S || 6 μερίζων S || 7 καὶ om. S || 8 ποιῶν S 9 ἴϲον καὶ lib. || 10 βραδύτηϲ MB || 11 δὲ om. MB || 12 μέϲων MB 13 θεῶν M || 14 ἀϲίων M || 15 δεκατέϲϲεραϲ S, δώδεκα MB Lips. Guelf.

ἢ ὅταν ἐξ ἀcυνθέτου εἰc μικτόν,[1]
ἢ ἐκ μικτοῦ εἰc μικτόν,
ἢ ἐκ ῥητοῦ[2] εἰc ἄλογον,
ἢ ἐξ ἀλόγου εἰc ἄλογον,
ἢ ἐκ τῶν ἀντιθέcει διαφερόντων εἰc ἀλλήλουc.

Ῥυθμοποιία δέ ἐcτι δύναμιc ποιητικὴ ῥυθμοῦ. τελεία δὲ ῥυθμοποιία ἐν ᾗ πάντα τὰ ῥυθμικὰ περιέχεται cχήματα. διαιρεῖται δὲ εἰc ταὐτὰ[3] τῇ μελοποιίᾳ· λήψει δι' ἧc ἐπιcτάμεθα ποίῳ τινὶ ῥυθμῷ χρηcτέον, χρήcει δι' ἧc τὰc ἄρcειc ταῖc θέcεcι[4]
43 πρεπόντωc ἀπο|δίδομεν, μίξει καθ' ἣν τοὺc ῥυθμοὺc ἀλλήλοιc cυμπλέκομεν εἴ που δέοι.

Τρόποι δὲ ὥcπερ[5] μελοποιίαc[6] καὶ ῥυθμοποιίαc τῷ γένει τρεῖc· cυcταλτικόc, διαcταλτικόc, ἡcυχαcτικόc. τούτων ἕκαcτον εἰc εἴδη διαιροῦμεν κατὰ ταὐτὰ τοῖc ἐπὶ τῆc ῥυθμοποιίαc εἰρημένοιc. ἀρίcτη δὲ ῥυθμοποιία ἡ τῆc[7] ἀρετῆc ἀποτελεcτική· κακίcτη δὲ ἡ τῆc κακίαc. πῶc δὲ γίνεται τούτων ἑκάτερον ἐν τῷ παιδευτικῷ λελέξεται.

Τινὲc δὲ τῶν παλαιῶν τὸν μὲν ῥυθμὸν ἄρρεν ἀπεκάλουν[8], τὸ δὲ μέλοc θῆλυ· τὸ μὲν γὰρ μέλοc ἀνενέργητόν τέ ἐcτι καὶ ἀcχημάτιcτον, ὕληc ἐπέχον[9] λόγον διὰ τὴν πρὸc τοὐναντίον ἐπιτηδειότητα· ὁ δὲ ῥυθμὸc πλάττει τε αὐτὸ καὶ κινεῖ τεταγμένωc, ποιοῦντοc λόγον ἐπέχων πρὸc τὸ ποιούμενον.

---

1 In den libb. hinter Zeile 5 || 2 Caesar; ἐκ κρητικοῦ libb. MB, ἐκ κριτικοῦ S || 3 ταῦτα B, αὐτὰ M || 4 ταῖc ἀρίcταιc θέcεcι libb. || 5 ὡc S || 6 ἁρμονίαc libb. || 7 ἡ τῆc om. libb. || 8 ἐπεκάλουν MB || 9 ἀπέχον B ||

(Rhythmopoeia) . . . . . et indicio numeri componendi, et omnium figurarum plena perceptio. Dividitur haec in eas quas et melopoeia partes, quae sunt istae: ἐπίληψιc i. e. perceptio per quam scimus quo quantum numero utendum sit, χρῆcιc i. e. usus per quem positiones aut elationes decenter aptamus, μῖξιc i. e. permixtio per quam quod oportunum fuerit ex arte miscemus.

Tropi vero ut in melopoeia et in rhythmopoeia tres sunt, quos systalticos dicimus et . . . . . . in harmonicis eos superius memoravi.

Numerum autem marem esse, melos feminam noverimus. etenim melos materies est quae sine propria figura censetur, rhythmus autem opere quodam virilis actus tam formam sonis quam varios praestat effectus.

ΑΡΙϹΤΕΙΔΟΥ ΚΟΙΝΤΙΛΙΑΝΟΥ

ΠΕΡΙ ΜΟΥϹΙΚΗϹ.

ΕΚ ΤΟΥ Β.

97 Τῶν δὲ ῥυθμῶν ἡϲυχαίτεροι μὲν οἱ ἀπὸ θέϲεων προκαταϲτέλλοντεϲ τὴν διάνοιαν· οἱ δὲ ἀπὸ ἄρϲεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦϲιν ἐπιφέροντεϲ, τεταραγμένοι.

Καὶ οἱ μὲν ὁλοκλήρουϲ τοὺϲ πόδαϲ ἐν ταῖϲ περιόδοιϲ ἔχοντεϲ εὐφυέϲτεροι καὶ . . . . . . οἱ[1] δὲ[2] βραχεῖϲ τοὺϲ κενοὺϲ ἔχοντεϲ, ἀφελέϲτεροι καὶ μικροπρεπεῖϲ, οἱ δὲ ἐπιμήκειϲ, μεγαλοπρεπέϲτεροι.

Καὶ οἱ μὲν ἐν ἴϲῳ λόγῳ τεταγμένοι, δι' ὁμαλότητα χαριέϲτεροι· οἱ δ' ἐν ἐπιμορίῳ διὰ τοὐναντίον κεκινημένοι· μέϲοι δὲ οἱ ἐν τῷ διπλαϲίονι, ἀνωμαλίαϲ μὲν διὰ τὴν ἀνιϲότητα μετειληφότεϲ, ὁμαλότητοϲ δὲ διὰ τὸ τῶν ῥυθμῶν[3] ἀκέραιον καὶ τοῦ λόγου τὸ ἀπηρτιϲμένον.

Τῶν δ' ἐν ἴϲῳ λόγῳ οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γινόμενοι μόνων, τάχιϲτοι καὶ θερμότεροι (οἱ δὲ διὰ μακρῶν μόνων βραδύτεροι)[4] καὶ κατεϲταλμένοι· οἱ δὲ ἀναμίξ, ἐπίκοινοι· εἰ δὲ διὰ μηκίϲτων χρόνων ϲυμβαίῃ γίνεϲθαι τοὺϲ πόδαϲ, πλείων ἡ κατάϲταϲιϲ ἐμφαί-
98 νοιτ' ἂν τῆϲ διανοίαϲ. | Διὰ τοῦτο[5] τοὺϲ μὲν βραχεῖϲ ἐν ταῖϲ πυρρίχαιϲ χρηϲίμουϲ ὁρῶμεν· τοὺϲ δ' ἀναμίξ, ἐν[6] ταῖϲ μέϲαιϲ ὀρχήϲεϲι· τοὺϲ δὲ μηκίϲτουϲ ἐν τοῖϲ ἱεροῖϲ ὕμνοιϲ, οἷϲ ἐχρῶντο παρεκτεταμένοιϲ, τήν τε περὶ ταῦτα διατριβὴν μίαν καὶ φιλοχωρίαν[7] ἐνδεικνύμενοι, | τήν τε αὐτῶν διάνοιαν ἰϲότητι καὶ μήκει τῶν χρόνων ἐϲ κοϲμιότητα καθιϲτάντεϲ, ὡϲ ταύτην οὖϲαν ὑγίειαν ψυχῆϲ. τοιγάρτοι κἀν ταῖϲ τῶν ϲφυγμῶν κινήϲεϲιν οἱ διὰ τοιούτων χρόνων τὰϲ ϲυϲτολὰϲ ταῖϲ διαϲτολαῖϲ ἀνταποδιδόντεϲ, ὑγιεινότατοι.

Τοὺϲ δ' ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ θεωρουμένουϲ ἐνθουϲιαϲτικωτέρουϲ[8] εἶναι ϲυμβέβηκεν, ὡϲ ἔφην. Τούτων δ' ὁ ἐπιβατὸϲ κεκίνηται μᾶλλον, ϲυνταράττων μὲν τῇ διπλῇ θέϲει τὴν ψυχήν, ἐϲ ὕψοϲ δὲ τῷ μεγέθει τῆϲ ἄρϲεωϲ τὴν διάνοιαν ἐξεγείρων[9].

---

1 εὐφυέϲτεροι καὶ οἱ libb. || 2 μὲν S, δὲ MB marg. S || 3 ἀριθμῶν BG 4 om. libb. || 5 τὸ libb. || 6 ἐν om. libb. || 7 φιλαχωρίαν S || 8 τοῖϲ δὲ . . . θεωρουμένοιϲ ἐνθουϲιαϲτικωτέροιϲ S || 9 ἀνεξεγείρων MB ||

Τῶν δὲ ἐν διπλασίονι γινομένων σχέσει οἱ μὲν ἁπλοῖ τροχαῖοι καὶ ἴαμβοι τάχος τε ἐπιφαίνουσι καί εἰσι θερμοὶ καὶ ὀρχηστικοί· οἱ δὲ ὄρθιοι καὶ σημαντοὶ διὰ τὸ πλεονάζειν τοῖς μακροτάτοις ἤχοις προάγουσιν ἐς ἀξίωμα. Καὶ οἱ μὲν ἁπλοῖ τῶν ῥυθμῶν τοιοίδε.

Οἵ γε[1] μὴν σύνθετοι παθητικώτεροί τέ[2] εἰσι τῷ κατὰ τὸ πλεῖστον τοὺς ἐξ ὧν σύγκεινται ῥυθμοὺς ἐν ἀνισότητι θεωρεῖσθαι, καὶ πολὺ τὸ ταραχῶδες ἐπιφαίνοντες τῷ[3] μηδὲ τὸν ἀριθμὸν[4] ἐξ οὗ συνεστᾶσι τὰς αὐτὰς ἑκάστοτε διατηρεῖν τάξεις, ἀλλ' ὁτὲ μὲν ἀπὸ μακρᾶς ἄρχεσθαι, λήγειν δ' εἰς βραχεῖαν ἢ ἐναντίως,
99 καὶ ὁτὲ μὲν ἀπὸ θέσεως, ὁτὲ δὲ ἑτέρως[5] τὴν ἐπιβολὴν τῆς περιόδου ποιεῖσθαι. Πεπόνθασι δὲ μᾶλλον οἱ διὰ πλειόνων ἢ δυοῖν[6] συνεστῶτες ῥυθμῶν, πλείων γὰρ ἐν αὐτοῖς ἡ ἀνωμαλία. Διὸ καὶ τὰς τοῦ σώματος κινήσεις ποικίλας[7] ἐπιφέροντες οὐκ ἐς ὀλίγην ταραχὴν τὴν διάνοιαν ἐξάγουσιν.

Πάλιν οἱ μὲν ἐφ' ἑνὸς γένους μένοντες ἧττον κινοῦσιν, οἱ δὲ μεταβάλλοντες εἰς ἕτερα βιαίως ἀνθέλκουσι τὴν ψυχὴν ἑκάστῃ διαφορᾷ, παρέπεσθαί τε καὶ ὁμοιοῦσθαι τῇ ποικιλίᾳ καταναγκάζοντες. Διὸ κἀν ταῖς κινήσεσι τῶν ἀρτηριῶν αἱ[8] τὸ μὲν εἶδος ταὐτὸ τηροῦσαι, περὶ δὲ τοὺς χρόνους μικρὰν ποιούμεναι διαφοράν, ταραχώδεις μέν, οὐ μὴν κινδυνώδεις· αἱ δὲ ἤτοι λίαν παραλλάττουσαι[9] τοῖς χρόνοις ἢ καὶ τὰ γένη μεταβάλλουσαι[10] φοβεραί τέ εἰσι καὶ ὀλέθριοι. ἔν γε μὴν ταῖς πορείαις τοὺς μὲν εὐμήκη τε καὶ ἴσα κατὰ τὸν σπονδεῖον βαίνοντας, κοσμίους τε τὸ ἦθος καὶ ἀνδρείους[11] ἄν τις εὕροι· τοὺς δὲ εὐμήκη μέν, ἄνισα δέ, κατὰ τοὺς τροχαίους ἢ παίωνας, θερμοτέρους τοῦ δέοντος· τοὺς δὲ ἴσα μέν[12], μικρὰ δὲ λίαν κατὰ τὸν πυρρίχιον, ταπεινοὺς καὶ ἀγενεῖς· τοὺς δὲ βραχὺ καὶ ἄνισον, καὶ ἐγγὺς ἀλογίας[13] ῥυθμῶν, παντάπασιν ἐκλελυμένους· τούς γε μὴν τούτοις ἅπασιν ἀτάκτως χρωμένους, οὐδὲ τὴν διάνοιαν καθεστῶτας, παραφόρους δὲ κατανοήσεις.

Ἔτι τῶν ῥυθμῶν οἱ μὲν ταχυτέρας ποιούμενοι τὰς ἀγωγὰς
100 θερμοί τέ εἰσι καὶ δραστήριοι· οἱ δὲ | βραδείας καὶ ἀναβεβλημένας ἀνειμένοι τε καὶ ἡσυχαστικοί.

---

1 εἴ γε MB, οἵ γη S || 2 τε om. MB || 3 τό S || 4 ἄρρυθμον libb. || 5 ὡς ἑτέρως libb. || 6 πλειόνων ἤδη libb. || 7 ποικίλης S || 8 αἳ M || 9 παραλλαττούσης S || 10 μεταβάλλουσας S || 11 ἀρτίους S, ἀνδρείους BM marg. S || 12 μὲν om. libb. || 13 ἀνωμαλίας M ||

Ἔτι δὲ οἱ μὲν στρογγύλοι καὶ ἐπίτροχοι cφοδροί τε καὶ cυνεcτραμμένοι, καὶ εἰc τὰc πράξειc παρακλητικοί· οἱ δὲ περίπλεω τῶν φθόγγων τὴν cύνθεcιν ἔχοντεc ὕπτιοί τέ εἰcι καὶ πλαδαρώτεροι. οἱ δὲ μέcοι κεκραμένοι τε ἐξ ἀμφοῖν καὶ cύμμετροι τὴν κατάcταcιν.

FRAGMENTA PARISINA

Cod. bibl. imp. Par. 3027

Fol. 33 lin. 9 sq.

§ 1 Τρία εἰcὶ τὰ ῥυθμιζόμενα, λέξις, μέλος, κίνηcις cωματική, ὥcτε διαιρήcει[1] τὸν χρόνον ἡ μὲν λέξις τοῖc αὐτῆc[2] μέρεcιν οἷον γράμμαcι καὶ cυλλαβαῖc καὶ ῥήμαcι καὶ πᾶcι τοῖc τοιούτοιc· τὸ δὲ μέλος τοῖc αὐτοῦ φθόγγοιc τε καὶ διαcτήμαcιν· ἡ δὲ κίνηcις cημείοιc τε καὶ cχήμαcι καὶ εἴ τι τοιοῦτό ἐcτι κινήcεωc μέρος ἐπὶ τούτοιc.

§ 2 Ἔcτιν ὁ ῥυθμὸc

§ 3 Ὁ δὲ αὐτὸc ῥυθμὸc οὔτε περὶ γραμμάτων οὔτε περὶ cυλλαβῶν ποιεῖται τὸν λόγον, ἀλλὰ περὶ τῶν χρόνων, τοὺc μὲν ἐκτείνειν κελεύων, τοὺc δὲ cυνάγειν, τοὺc δὲ ἴcουc ποιεῖν ἀλλήλοιc. καὶ τοῦτο ποιοῦμεν ὄντων cυλλαβῶν καὶ τῶν γραμμάτων.

§ 4 Πᾶc ὁ κατὰ βάcιν γινόμενοc χρόνοc διοριcμοῦ δύναμιν ἔχει. Ἀλλὰ καὶ ὅτε μὲν προτέραν cυλλαβὴν μηκέτι φθέγγεται, τὴν δευτέραν μηδέπω, τοῦτον τὸν χρόνον cιωπήcῃ ἀντέχεcθαι.

Fol. 31 lin. 20 sq.

§ 5 Λεκτέον καὶ περὶ ποδὸc τί ποτέ ἐcτι. καθόλου μὲν νοητέον πόδα ᾧ cημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰcθήcει.

§ 6 Ὡριcμένοι δέ εἰcι τῶν ποδῶν οἱ μὲν λόγῳ τινί, οἱ δὲ ἀλογίᾳ κειμένῃ μεταξὺ δύο λόγων γνωρίμων, ὥcτε εἶναι φανερὸν

---

1 διαιρέcει lib. || 2 αὐτοῖc lib. || § 4 H. Weil: Πᾶc ὁ κατὰ μετάβαcιν γινόμενοc χρόνοc διοριcμοῦ δύναμιν ἔχει. ἀλλὰ χρὴ ὅτε τὴν μὲν προτέραν cυλλαβὴν μηκέτι φθέγγεται, τὴν δὲ ὑcτέραν μηδέπω, τοῦτον τὸν χρόνον cιωπῆc μὴ ἀντέχεcθαι.

ἐκ τούτων, ὅτι ὁ ποὺς λόγος τίς ἐστιν ἐν χρόνοις κείμενος ἢ ἀλογία[1] ἐν χρόνοις κειμένη εἰρημένον ἀφορισμὸν ἔχουσα.

§ 7 Τῶν δὲ χρόνων οἱ μὲν εὔρυθμοι, οἱ δὲ ῥυθμοειδεῖς, οἱ δὲ ἄρρυθμοι. Εὔρυθμοι μὲν οἱ διαφυλάττοντες ἀκριβῶς τὴν πρὸς ἀλλήλοις εὔρυθμον τάξιν· ῥυθμοειδεῖς δὲ οἱ τὴν μὲν εἰρημένην ἀκρίβειαν μὴ σφόδρα ἔχοντες, φαίνοντες δὲ ὅμως ῥυθμοῦ τινος εἶδος· ἄρρυθμοι δὲ οἱ πάντη[2] καὶ πάντως ἄγνωστοι ἔχοντες πρὸς ἀλλήλοις σύνθεσιν.

§ 8 Γνώριμος δὲ γίνεται ποὺς

§ 9 ἐξ ἄρσεως καὶ θέσεως συγκείμενον σύστημα. ἄρσις δέ ἐστιν ὁ μείζων ὅλως τῆς ἰδίας ἄρσεως

§ 10 Λόγοι δέ εἰσι ῥυθμικοί, καθ' οὓς συνίστανταί οἱ ῥυθμοὶ οἱ δυνάμενοι συνεχῆ ῥυθμοποιίαν ἐπιδέξασθαι, τρεῖς· ἴσος, διπλασίων, ἡμιόλιος. Ἐν μὲν γὰρ τῷ ἴσῳ τὸ δακτυλικὸν γίνεται γένος, ἐν δὲ τῷ διπλασίῳ τὸ ἰαμβικόν, ἐν δὲ τῷ ἡμιολίῳ τὸ παιωνικόν.

§ 11 Ἄρχεται δὲ τὸ δακτυλικὸν ἀπὸ τετρασήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ μέχρι ἑκκαιδεκασήμου, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου τετραπλάσιον. ἔστι δὲ ὅτε καὶ ἐν δισήμῳ γίνεται δακτυλικὸς πούς.

τὸ δὲ ἰαμβικὸν γένος ἄρχεται μὲν ἀπὸ τρισήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ μέχρι ὀκτωκαιδεκασήμου, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου ἑξαπλάσιον.

τὸ δὲ παιωνικὸν ἄρχεται μὲν ἀπὸ πεντασήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ μέχρι πεντεκαιεικοσασήμου, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου πενταπλάσιον.

§ 12 Διαφέρουσι δὲ οἱ μείζονες πόδες τῶν ἐλαττόνων ἐν τῷ αὐτῷ γένει ἀγωγῇ. ἔστι δὲ ἀγωγὴ ῥυθμοῦ τῶν ἐν⟨τ⟩αὐτῷ[3] λόγῳ ποδῶν κατὰ μέγεθος διαφορά, οἷον ὁ[4] τρίσημος ἰαμβικός, ὁ σημεῖον συνέχων ⟨ἓν⟩ ἐν[5] ἄρσει καὶ διπλάσιον ἐν θέσει, ⟨καὶ ὁ ἑξάσημος ἰαμβικός, ὁ σημεῖα δύο συνέχων ἐν ἄρσει καὶ διπλάσιον ἐν θέσει.⟩[6] τῶν γὰρ τριῶν ἡ διαίρεσις εἰς ⟨ἓν⟩[7] σημεῖον καὶ διπλάσιον γίνεται τῶν τε ἓξ ὁμοίως[8]. οὗτοι οὖν ⟨οἱ⟩[9] πόδες, μεγέθει ἀλλήλων διαφέροντες, γένει καὶ τῇ διαιρέσει τῶν ποδικῶν σημείων οἱ αὐτοί εἰσιν.

1 ἡ ἀλογία δὲ lib. ‖ 2 παντὴ lib. ‖ 3 ταὐτῷ W. Berger, αὐτῷ lib. ‖ 4 διαφορᾶς οἷον ὡς lib. ‖ 5 ὁ μὴ συνέχων ἐν lib. ‖ 6 καὶ ὁ ἑξάσημος .... διπλάσιον ἐν θέσει om. lib. ‖ 7 ἓν om. lib. ‖ 8 τῶν τε ἐξ ὁμοίων lib. ‖ 9 οἱ om. lib. ‖

ΒΑΚΧΕΙΟΥ ΤΟΥ ΓΕΡΟΝΤΟΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΕΧΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ.

p. 22 Meib. Μέτρων δὲ καὶ ῥυθμῶν συμμίκτων πάντα μετρεῖται τὰ εἴδη συλλαβαῖς, ποςί, καταλήξεςι[1].

Συλλαβὴ τί ἐςτι; Σύλληψις[2] στοιχείων δύο ἢ πλειόνων, πάντως[3] ἑνὸς τῶν φωνηέντων παραλαμβανομένου. Λέξις τί ἐςτι; Φωνὴ ἐγγράμματος μέρος[4] λόγου παριςτῶςα.

Βάςις δὲ τί ἐςτι; Σύνταξις δύο ποδῶν ἢ ποδὸς καὶ καταλήξεως[5]. Κατάληξις δὲ τί ἐςτιν; Ἡ παντὸς[6] ἐλλείποντος μέτρου τελευταία συλλαβή.

Ῥυθμὸς δὲ τί ἐςτι; Χρόνου καταμέτρηςις, κινήςεως[7] γινομένης ποιᾶς τινος. Κατὰ δὲ Φαῖδρον ῥυθμός ἐςτι συλλαβῶν κειμένων πως πρὸς ἀλλήλας ἔμμετρος θέςις. Κατὰ δὲ Ἀριστόξενον χρόνος διῃρημένος ἐφ' ἑκάςτῳ τῶν ῥυθμίζεςθαι δυναμένων. 23 Κατὰ δὲ Νικόμαχον χρόνων εὔτακτος σύνθεςις. Κατὰ δὲ Λεόφαντον χρόνων[8] σύνθεςις κατὰ ἀναλογίαν τε καὶ συμμετρίαν πρὸς ἑαυτοὺς θεωρουμένων. Κατὰ δὲ Δίδυμον φωνῆς ποιᾶς τινος σχηματισμός[9]. ἡ μὲν οὖν φωνὴ ποιῶς σχηματισθεῖσα ῥυθμὸν ἀποτελεῖ. Καὶ γίνεται δὲ[10] οὗτος[11] ἢ περὶ λέξεις[12] ἢ περὶ μέλος ἢ περὶ σωματικὴν κίνησιν.

Συμπέπλεκται[13] δὲ οὗτος ἐκ πόσων χρόνων;[14] Τριῶν. Ποίων; Τούτων χρόνων[15]· βραχυσυλλάβου τε καὶ μακροῦ καὶ ἀλόγου.

Βραχὺς ποῖός ἐςτιν; Ὁ ἐλάχιστός τε καὶ εἰς μερισμοὺς μὴ[16] πίπτων. Μακρὸς δὲ ποῖος; Ὁ τούτου διπλάσιος. Ἄλογος δὲ ποῖος; Ὁ τοῦ μὲν βραχέος μακρότερος, τοῦ δὲ μακροῦ ἐλάσσων

---

1 λέξεςι M (lib. Marini Mersenni) || 2 σύλλαψις L(eidensis) || 3 πάντων L || 4 μέτρος L || 5 σύνταξις ποδῶν ἢ πόδες καταλήξεων libb. || 6 ἐςτιν ἅπαντος M || 7 μετὰ κινήςεως M. Dieser Satz ist wiederholt p. 18: ῥυθμὸς δὲ τί ἐςτι; χρόνου καταμέτρηςις μετὰ κινήςεως γινόμενός (γινομένη M) ποιᾶς τινος || 8 χρόνου M, χρόνου (ων) L || 9 φωνῆς ποιᾶς σχηματισμός M, ἀφανὴς ποιᾶς σχηματισμὸς L || 10 δὲ om. M || 11 οὗτος M, οὕτως L || 12 λέξιν M, λέξεις L || 13 συμπλέκεται M || 14 ἐκ χρόνων. πόσων; M || 15 χρόνων om. M || 16 om. ML ||

ὑπάρχων. Ὁπόςῳ δέ ἐστιν ἐλάσσων ἢ μείζων διὰ τὸ λόγῳ εἶναι δυσαπόδοτον, ἐξ αὐτοῦ τούτου[1] συμβεβηκότος ἄλογος ἐκλήθη.

Χρόνων δὲ συμπλοκαὶ ἐν ῥυθμοῖς πόσαι γίνονται; Τέσσαρες. Συμπέπλεκται δὲ[2] βραχὺς βραχεῖ, μακρὸς μακρῷ, ἄλογος βραχεῖ, ἄλογος μακρῷ.

24 Πᾶς δὲ φθόγγος ἔχει σχῆμα, ὄνομα, δύναμιν. | Σχῆμα τί ἐστιν; Ὁ τὸ στοιχεῖον σημαίνων τύπος. Ὄνομα δέ[3] ἐστι τὸ κατὰ τοῦ σχήματος τιθέμενον. Δύναμις[3] δέ ἐστιν ἡ ἑκάστου τῶν φθόγγων ἐν ὀργάνοις ἐκφώνησις.

Ἄρσιν[4] ποίαν λέγομεν εἶναι; Ὅταν μετέωρος ᾖ ὁ πούς, ἡνίκα ἂν μέλλωμεν ἐμβαίνειν. Θέσιν δὲ ποίαν; Ὅταν κείμενος. Τὸν δὲ ἀνὰ μέσον τῆς ἄρσεως καὶ τῆς θέσεως χρόνον οὐκ ἄξιον ἐπιζητεῖν, ὡς ὄντα τινὰ τῶν κατὰ μέρος. διὰ γὰρ τὴν βραχύτητα λανθάνει καὶ τὴν ὄψιν καὶ τὴν ἀκοήν, πόδα δὲ καὶ σύνθεσιν στοιχείων[5] ἐλαχίστην δεικνύων[6].

Τῶν δὲ ῥυθμῶν οἱ μέν εἰσιν ἁπλοῖ, οἱ δὲ συμπεπλεγμένοι.

Πόσοι οὖν εἰσι ῥυθμοί; Δέκα. Τίνες; Οὗτοι· ἡγεμών, ἴαμβος, χορεῖος, ἀνάπαιστος[7], ὄρθιος, σπονδεῖος, παιάν, βακχεῖος, δόχμιος, ἐνόπλιος[7].

Τούτων ἁπλοῖ πόσοι; Ἕξ· ἡγεμών, ἴαμβος, χορεῖος[8], ἀνάπαιστος, ὄρθιος, σπονδεῖος. Συμπεπλεγμένοι δὲ πόσοι[9]; Τέσσαρες· παιάν, βακχεῖος, δόχμιος, ἐνόπλιος[7].

Τῶν οὖν ἁπλῶν ποῖος ἄρχεται; Πρῶτος ἡγεμών. σύγκει-
25 ται δὲ ἐκ δύο | ἐλαχίστων χρόνων, ἄρχεται δὲ ἀπὸ ἄρσεως καὶ ἔχει [σὺν αὐτῷ] ἕνα τὸν ἐλάχιστον χρόνον, ὁμοίως καὶ ἐν τῇ θέσει. ὑπόδειγμα[10] δὲ αὐτοῦ λέγομεν, λόγος. Δεύτερος δὲ τίς; Ἴαμβος. σύγκειται δὲ ἐκ βραχέος καὶ μακροῦ χρόνου, ἄρχεται δὲ ἀπὸ ἄρσεως· οἷον[11] . . . . . Τρίτος[12] δὲ ποῖος; Χορεῖος. συνέστηκε δὲ ἐκ μακροῦ καὶ βραχέος χρόνου· ἄρχεται δὲ ἀπὸ θέσεως οἷον πῶλος. Τέταρτος δὲ ἀνάπαιστος ἐκ δύο βραχειῶν ἄρσεων[13] καὶ μακρᾶς θέσεως οἷον βασιλεύς. Πέμπτος δὲ ὄρθιος ἐξ ἀλόγου ἄρσεως καὶ μακρᾶς θέσεως οἷον ὀργή. Ἕκτος δὲ σπονδεῖος ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ θέσεως μακρᾶς οἷον σπένδω. Ἕβδομος παιὰν σύνθετος ἐκ χορείου καὶ ἡγεμόνος οἷον εὐπλό-

1 αὐτοῦ τοῦ libb. || 2 συμπλέκεται γὰρ M || 3 δέ ἐστι τὸ κατὰ τοῦ σχήματος τιθέμενον. Δύναμις om. M || 4 ἐκφώνησιν L || 5 στοχει ὧν L 6 δεικνύουσι M || 7 αἰνοπαῖος L || 8 ἡγεμών, χορεῶς, ἴαμβος L || 9 πόσου M, om. L || 10 ὑποδείγματα L || 11 οἷον om. M || 12 ἐπίτριτος LM 13 ἄρσεων M, ἄρσεως L ||

καμος[1]. Ὄγδοος δὲ βακχεῖος ἀφ' ἡγεμόνος καὶ σπονδείου οἷον ἐτεθρήκειν[2]. Ἔνατος δὲ δόχμιος ἐξ ἰάμβου καὶ ἀναπαίστου[3] καὶ παιᾶνος τοῦ κατὰ βάσιν οἷον[4]· ἔμενεν ἐκ Τροΐας χρόνον. Δέκατος δὲ ἐνόπλιος ἐξ ἰάμβου καὶ ἡγεμόνος καὶ χορείου καὶ ἰάμβου οἷον ὁ τὸν[5] πίτυος στέφανον.

---

p. 13 Μεταβολὰς οὖν πόσας λέγομεν εἶναι; Ἑπτά. Τίνας; ταύτας· συστηματικήν, γενικήν, κατὰ τρόπον, κατὰ ἦθος, κατὰ ῥυθμόν, κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγήν, κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν.

p. 14 Συστηματικὴ ποία ἐστίν; | Ὅταν ἐκ τοῦ ὑποκειμένου συστήματος εἰς ἕτερον σύστημα ἀναχωρήσῃ ἡ μελῳδία, ἑτέραν μέσην κατασκευάζουσα.

Γενικὴ δὲ ποία[6] ἐστίν; Ὅταν ἐκ γένους εἰς γένος, οἷον ἐξ ἁρμονίας εἰς χρῶμα ἢ εἰς τοιοῦτόν τι μετέλθῃ[7].

Ἡ δὲ κατὰ τρόπον ποία; Ὅταν ἐκ Λυδίου εἰς Φρύγιον ἢ εἴς τινα τῶν λοιπῶν μεταχωρήσῃ.

Ἡ δὲ κατὰ ἦθος; Ὅταν ἐκ ταπεινοῦ εἰς μεγαλοπρεπὲς ἢ ἐξ ἡσύχου καὶ σύννου εἰς παρακεκινηκὸς γένηται.

Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμὸν ποία; Ὅταν ἐκ χορείου εἰς (παίωνα) ἢ εἴς τινα τῶν λοιπῶν μεταβῇ.

Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν ποία; Ὅταν[8] ῥυθμὸς ἀπὸ ἄρσεως ἢ θέσεως γένηται.

Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν ποία[8]; Ὅταν ὅλος ῥυθμὸς κατὰ βάσιν ἢ κατὰ διποδίαν βαίνηται[9].

Μεταβολὴ δὲ τί ἐστιν; Ἑτεροίωσις τῶν ὑποκειμένων ἢ καὶ ὁμοίου τινὸς εἰς ἀνόμοιον τόπον μετάθεσις.

---

1 εὐπλόκαμον M || 2 τεθρήκω L, θεοδώρῳ M || 3 παίςτου L || 4 ὃν L, οὗ M || 5 οἷον ωτον L, οἷον νῶτον M || 6 ποῖον M || 7 μετέλθοι libb. || 8 Ὅταν ῥυθμὸς ... ῥυθμοποιίας θέσιν ποία om. M || 9 βαίνηται M, γένηται L ||

ΑΝΩΝΥΜΟΥ ΠΕΡΙ ΜΟΥϹΙΚΗϹ.

§ 83 (=§1) Ὁ ῥυθμὸϲ ϲυνέϲτηκεν ἔκ τε ἄρϲεωϲ καὶ θέϲεωϲ καὶ χρόνου τοῦ καλουμένου ὑπ' ἐνίων κενοῦ. Διαφοραὶ δὲ αὐτοῦ αἵδε[1]·

κενὸϲ βραχύϲ Λ *)
κενὸϲ μακρόϲ Λ̄
κενὸϲ μ. τρίϲημοϲ[2] Λ
κενὸϲ μ. δ'[3] Λ

Μακρὰ δίχρονοϲ –
μακρὰ τρίχρονοϲ ⌞
μακρὰ τετράχρονοϲ ⌴
μακρὰ πεντάχρονοϲ ⏕

§ 85 (=§3) Ἡ μὲν οὖν θέϲιϲ ϲημαίνεται ὅταν ἁπλῶϲ τὸ ϲημεῖον ἄϲτικτον ᾖ οἷον ⊢[4], ἡ δὲ ἄρϲιϲ ὅταν ἐϲτιγμένον οἷον ⊢̇[5]. ὅϲα οὖν ἤτοι δι' ᾠδῆϲ ἢ μέλουϲ χωρὶϲ ϲτιγμῆϲ[6] ἢ χρόνου τοῦ καλουμένου κενοῦ παρά τιϲι[7] γράφεται ἢ[8] μακρᾶϲ διχρόνου —, ἢ τριχρόνου ⌞, ἢ τετραχρόνου ⌴, ἢ πενταχρόνου ⏕[8], τὰ μὲν ᾠδῇ κεχυμένα λέγεται, ἐν δὲ μέλει μόνῳ καλεῖται διαψηλαφήματα.

§ 95 Κεχυμέναι δ'[9] ᾠδαὶ καὶ μέλη λέγεται τὰ κατὰ χρόνον οὐ[10] ϲύμμετρα καὶ χύδην κατὰ τοῦτο(ν) μελῳδούμενα. ὁ γὰρ[11] χρόνοϲ ἑαυτὸν οὐ δύναται μετρῆϲαι· τοῖϲ οὖν ἐν αὐτῷ γινομένοιϲ μετρεῖται ϲημείοιϲ[12].

---

1 διαφοραὶ δὲ αὐτοῦ αἵδε om. § 1 || 2 τρίϲ lib. || 3 τέϲϲαρεϲ lib. || 4 οἷον ⊢ om. § 3 || 5 οἷον ⊢̇ om. lib. || 6 χωρὶϲ ϲτιγμῆϲ om. § 3 || 7 παρά τιϲι om. § 3 || 8 ἢ μακρᾶϲ . . . πενταχρόνου ⏕ om. § 3 || 9 δ' om. lib. || 10 οὐ om. lib. || 11 γὰρ om. lib. || 12 ϲημείοιϲ om. lib.

*) Z. 5—8 steht in den lib. hinter § 101.

§ 97 Ἄλογοc ἑξάcημοc·

⊦ Γ L F ⊦ L Γ F ⊦ F Γ L ⊦ Γ F L ⊦ L F Γ ⊦ F L Γ

§ 98 Δωδεκάcημοc·

⊦ Λ F ⊦ F C Λ C L ⊦ Λ C Λ F L L Γ Λ Γ F L Λ

⊦ Γ L Γ L F Λ C L F Λ C F C F L F Λ ⊦ L ⊦ Λ

§ 99 Δωδεκάcημοc·

⊦ Γ Λ L F C Ս Π Λ ‹ ‹ Π Λ Ս C F L Γ Λ ⊦

libb. Ἄλλος ἑξάσημος· § 97

lib.*)
M. ⊦ΓLF ⊦LΓF ⊦FΓL ⊦ΓFL ⊦LFΓ ⊦FLΓ
N. ⊦ΓLF ⊦LΓF ⊦FΓL ⊦ΓFL ⊦LFΓ ⊦FLΓ
p. ⊦ΓLF ⊦LΓC ⊦FΓL ⊦ΓFL ⊦LFΓ ⊦FLΓ
π. EΓLF ⊦LΓC ⊦FΓL ⊦ΓFL ⊦LFΓ ⊦FLΓ
B. ⊦ΓLF ⊦LΓC ⊦FΓL ⊦ΓFL ⊦LFΓ ⊦FLΓ
P. EΓLF ⊦LΓF ⊦FΓL ⊦ΓFL ⊦LFΓ ⊦FLΓ
S. EΓLF ⊦LΓE ⊦EΓL ⊦ΓFL ⊦LFΓ ⊦FLΓ

libb. Ἑνδεκάσημος· § 98

lib.
M. ⊦ΛF⊦ECΛCL⊦Λ CΛFFLLΓΛΓFLΛ
N. ⊦ΛF⊦FCΛCL⊦Λ CΛFFLLΓΛΓFLΛ
p. ⊦ΛF⊦FCΛCL⊦Λ CΛ F LLΓΛΓFLΛ
π. CΛF⊦FCΛCL⊦Λ CΛ F LLΓΛΓFLΛ
B. CΛF⊦FCΛCL⊦Λ CΛ F LLΓΛΓFLΛ
P. CΛF⊦FCΛCL⊦Λ CΛFFLLΓΛΓFLΛ
S. CΛF⊦FCΛCL⊦Λ CΛFFLLΓΛΓFLΛ

lib.
M. ⊦ΓZ Z FΛCLFΛ CFCFLFΛ̈CL⊦Λ
N. ⊦ΓLΓLFΛCLFΛ CFCFLFΛ̈CL⊦Λ
p. ⊦ΓLΓLFΛCLFΛ CFCFLFΛCL⊦Λ
π. ⊦ΓLΓLFΛCLFΛ CFCFLFΛ̈CL⊦Λ
B. ⊦ΓLΓLFΛCLFΛ CFCFLFΛ̈CL⊦Λ
P. ⊦ΓLΓLFΛCLFΛ CFCFLFΛ̈CL⊦Λ
S. ⊦ΓYΓLFΛCLFΛ CFCF⊦FΛ̈CL⊦Λ

libb. Δωδεκάσημος· § 99

lib.
M. ⊦ΓΛZLFC̈ᴗΠΛ⊦ ZΠΛᴗFCFL‹Λ⊦
N. ⊦Γ̈Λ L FC̈ᴗΠΛ⊦ ZΠΛᴗ C FL‹Λ⊦
p. ⊦ΓΛ L FCᴗΠΛ⊦ ZΠΛᴗ C FL‹ΛY
π. ⊦ΓΛ L FC̈ᴗΠΛ⊦ ZΠΛᴗ C FL‹ΛY
B. ⊦ΓΛ L FCᴗΠΛ⊦ ZΠΛᴗ C FL‹ΛY
P. ⊦ΓΛ L FCᴗΠΛ⊦ ZΠΛᴗ C FL‹ΛY
S. ⊦ΓΛ L FC̈ᴗΠΛ⊦ ZΠΛᴗ C FL‹ΛV

*) lib. N(eapolitanus 259, III. c. 1). p(arisinus 2460) π(arisinus 2532) B(arberinus) P(arisinus 2458) S(caligeranus Leid). M(utinensis).

§ 100

Τετράcημος·

§ 101

Δεκάcημος·

§ 104

Κῶλον ἑξάcημον·

libb. Τετράϲημοϲ· §100

lib.
M. ⊢ΓL̇F ⊢LΓ̇F ⊢FΓ̇L ⊢ΓFL̇ ⊢LFΓ̇ ⊢FL̇Γ̇
N. ⊢ΓLC ⊢LΓF ⊢FΓL̇ ⊢ΓFΓ̇ ⊢LFΓ ⊢FL̇Γ̇
p. ⊢ΓL̇F ⊢LΓF ⊢FΓL̇ ⊢ΓFΓ̇ ⊢LFΓ ⊢FLΓ
π. ⊢ΓL̇F ⊢LΓF ⊢FΓ̇L̇ ⊢ΓFΓ̇ ⊢LFΓ ⊢FLΓ
B. ⊢ΓL̇F ⊢LΓF ⊢FΓL̇ ⊢Γ̇FΓ̇ ⊢LFΓ ⊢FLΓ
P. ⊢ΓL̇F ⊢LΓ̇F ⊢FΓ̇L̇ ⊢ΓFΓ̇ ⊢LḞΓ̇ ⊢FL̇Γ̇
S. ⊢ΓL̇F ΓLΓF ⊢FΓL̇ ⊢ΓFL̇ ⊢LFΓ ⊢FLΓ

libb. Ὀκτάϲημοϲ· §101

lib.
M. ⊢ΛΓL̇FCḞC̄ ⊢ΛΓL̇FCFL̄
N. ⊢ΛΓLFCFC̄ ⊢ΛΓL̇FCFCFL
p. ⊢ΛΓLFC̄FC̄ ⊢ΛΓLFCFL̄
π. ⊢ΛΓLFĊ̄FC̄ ⊢ΛΓLFCFL̄
B. ⊢ΛΓLFĊFC̄ ⊢ΛΓLFCFL
P. ⊢ΛΓL̇ḞĊFC̄ ⊢ΛΓL̇ḞCFL̄
S. ⊢ΛΓLFĊ̄FC̄ ⊢ΛΓLFCFL̄

lib.
M. ⊢ΛLΓ̇⊢LΓ̇L̄ CFFFFΓ̇FLF̄
N. ⊢XLΓ⊢LΓ̇L̄ CFFFFΓ̇FL⊢
p. ⊢ΛL̇Γ⊢LΓL̄ CFFFFΓFL⊢
π. ⊢ΛLΓ⊢LΓL̄ CFFFFΓFL⊢̄
B. ⊢ΛL ⊢L⊢L̄ CFFFFΓFLF̄
P. ⊢ΛLΓ̇⊢LΓ̇L̄ CFFFFḞFLF̄
S. ⊢ΛLΓ⊢LΓL̄ CFFFFΓFLF̄

libb. Κῶλον ἑξάϲημον· §104

lib.
M. L̇ΩKΓŪCF̄ΠΩ̄ΠΓΠFCCΩΠΩL̇Ū⊢
N. L̇Ω <ŪC<ΠΩΠΓΠFĊCΩΠΩLUΓ
p. L̇Ω ⱵŪCⱵΠΩΠΓΠFĊCΩΠΩLŪΓ
π. L̇Ω ⱵŪCⱵΠΩΠΓΠFĊCΩΠΩLUΓ
B. L̇Ω ⱵŪCⱵΠΩΠ⊢ΠFĊCΩΠΩLU⊢
P. L̇Ω̄ ⱵŪCⱵΠΩ̄ΠΓΠFCC̃ΩΠΩL̇ŪΓ
S. L̇Ω ⱵUCⱵΠΩ̄ΠΓΠFCCΩΠ̇ΩLUΓ

ΕΙϹ ΜΟΥϹΑΝ.

ἴαμβος

*Neapol.*2 C Ζ Φ Φ Φ
*Parisin.*2 C Ζ Ζ φ φ φ C C
*Parisin.*1 C Ζ Ζ φ φ φ C C
Monacen. C Ζ Ζ Φ Φ Φ C C
Florent. c Ζ Ζ φ φ c c
*Neapol.*1 C Ζ Ζ Φ Φ C C

Ἄ - ει - δε μοῦ - cά μοι φί - λη,

σπονδ. ἴαμβος βακχεῖος

*N.*2 Φ μ μ
*P.*2 Φ μ μ
*P.*1 Φ μ μ
M. Φ μ μ
Fl. ι φ Μ Μ
*N.*1 Ι Φ μ μ

μολ - πῆς δ' ἐ - μῆς κατ - άρ - χου·

*N.*2 Ζ Ζ Ζ Ζ V Η Ι Ι
*P.*2 Ζ Ζ Ζ Ζ Η Η Ι Ι
*P.*1 Ζ Ζ Ζ Ζ Η Η Ι Ι
M. Ζ Ι Ζ Ζ Ζ Η Η Ι Ι
Fl. Ζ Ζ Ζ Ε Ζ Ζ ϊ ϊ
*N.*1 Ζ ∼ Ζ Ζ Ε Ζ Ν Ν Ι Ι

αὔ - ρη δὲ cῶν ἀπ' ἀλ - cέ - ων

*N.*2 μ Ꞁ Η Φ C ρ μ Φ C
*P.*2 μ Ꞁ Η Φ C ρ μ Φ C
*P.*1 μ Ꞁ Η Φ C ρ μ Φ C
M. μ Ꞁ Ν Φ C ρ μ Φ C
Fl. Μ Ζ Ν ϊ φ c ρ Μ φ c
*N.*1 μ Ζ Ν Ι ΦC ρ μ Φ C

ἐ - μὰc φρέ - ναc δο - νεί - τω



*N.*2 C ρ μ ρ C Φ C Φ
*P.*2 C ρ μ ρ φ C φ η
*P.*1 ρ μ φ C φ Η
M. C ρ μ ρ Φ C Φ Ν
Fl. c ρ Μ ρ c φ ρ φ Ν
*N.*1 C ρ μ ρ C Φ C Φ Ν
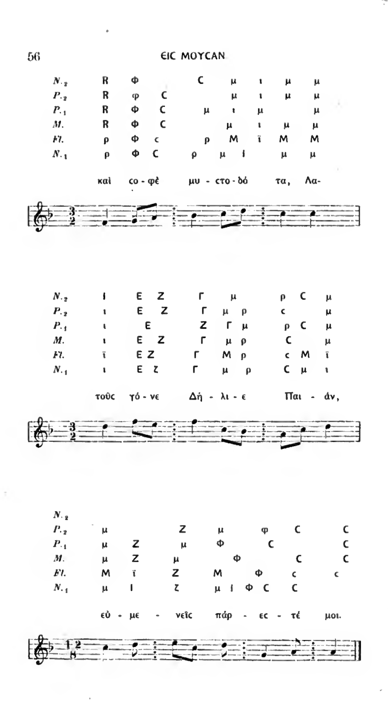
Καλ - λι - ό - πει - α cο - φὰ, μου-



*N.*2 Η C C C C C Ꞁ ρ Φ
*P.*2 C C C C C Γ R φ
*P.*1 C C C C C Τ R Φ
M. C C C C C Τ R Φ
Fl. c c c c Ζ β φ
*N.*1 C C C C Ꞁ Α Φ

cῶν προ - κα - θα - γέ - τι τερ - πνῶν,




καὶ σο - φὲ μυ - στο - δό τα, Λα-
τοῦς γό - νε Δή - λι - ε Παι - άν,
εὐ - με - νεῖς πάρ - εσ - τέ μοι.

ЄΙC ΗΛΙΟΝ.

*N.*₂ C C C C ι C ρ C φ C
*P.*₂ C C C C ι C C φ C
*P.*₁ C C C C ι ι C ρ C φ C
M. C C C C ι C ρ C φ C
Fl. c c c c ï c ρ c φ c
*N.*₁ C C C C ι C ρ C Φ C

Χι - ο - νο - βλε - φά - ρου πά - τερ ἀ - οῦc,

*N.*₂ φ μ μ μ μ C φ μ λ μ
*P.*₂ φ μ μ μ μ C φ μ ι λ μ
*P.*₁ Φ μ μ μ μ ι C Φ μ ι λ μ
M. φ μ μ μ μ C φ μ ι λ μ
Fl. φ Μ Μ Μ Μ c φ Μ ˥ Μ
*N.*₁ Φ μ μ μ μ C Φ μ λ μ

ῥο - δό - εc - cαν ὅc ἄν - τυ - γα πώ - λων

*N.*₂ μ ι μ ι ι ρ μ ι Ζ λ Ζ
*P.*₂ μ ι
*P.*₁ μ ι μ ι ι ρ μ ι Ζ λ Ζ
M. μ ι μ ι ι ρ μ ι Ζ λ Ζ
Fl. Μ ï Μ ρ Μ Ζ ˥ Ζ
*N.*₁ μ ι μ ρ μ Ζ λ Ζ

πτα - νοῖc ὑπ' ἴχ - νεc - cι δι - ώ - κειc,
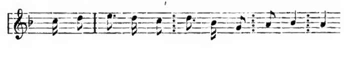
N.2 μ Z μ Z I μ I μ Z ι
P.2 μ Z μ ι μ Z ι
P.1 μ Z μ ι μ Z ι
M. μ Z μ ι μ Z ι
Fl. M Z M Z ϊ M ϊ M Z ϊ
N.1 μ Z μ Z I μ I μ Z I

Χρυ - ϲέαι - ϲιν ἀ - γαλ - λό - με - νοϲ κό - μαιϲ,
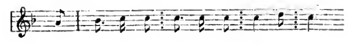


N.2 μ I Z I μ I ρ φ c ρρ C
P.2 μ I I I ρ φ c ρρ C
P.1 μ V Z ι μ ιι ρ φ c ρρ C
M. μ V Z ι μ ι ρ φ c ρρ C
Fl. M ϊ Z ϊ Z M ϊ ρ Φ c ρ ρ c
N.1 μ I Z I μ ι ρ Φ C ρ ρ C
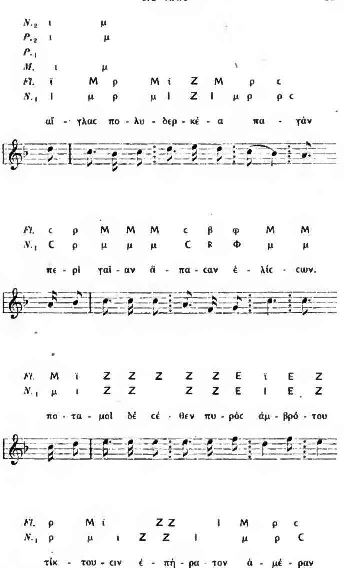
πε - ρὶ νῶ - τον ἀ - πεί - ρι - τον οὐ - ρα - νοῦ



N.2 μ μ μ μ μ μ
P.2 C ρ μ μ μ μ μ μ
P.1 C ρ μ μ μ μ μ μ
M. C ρ μ μ μ μ μ μ ι μ
Fl. c ρ M M M M M M M ϊ M
N.1 C ρ μ μ μ μ μ μ I μ

ἀκ - τῖ - να πο - λύ - ϲτρο - φον ἀμ - πλέ - κων,




αἴ - γλαϲ πο - λυ - δερ - κέ - α πα - γὰν
πε - ρὶ γαῖ - αν ἅ - πα - ϲαν ἑ - λίϲ - ϲων.
πο - τα - μοὶ δέ ϲέ - θεν πυ - ρὸϲ ἀμ - βρό - του
τίκ - του - ϲιν ἐ - πή - ρα - τον ἀ - μέ - ραν



Fl. c φ c ρ M M M ρ ρ c
N. 1 C Φ C ρ μ μ μ ρ ρ C

σοὶ μὲν χο - ρὸς εὔ - δι - ος ἀ - στέ - ρων

Fl. M ï M M ï ρ M ï Z Z
N. 1 μ I μ μ I ρ μ I Ζ Ζ

κατ' Ὄ[υ] - λυμ - πον ἄ - νακ - τα χο - ρεύ - ει,

Fl. Z Z M Z Z M Z ï E Z
N. 1 Ζ Ζ μ Ζ Ζ μ Ζ I E Ζ
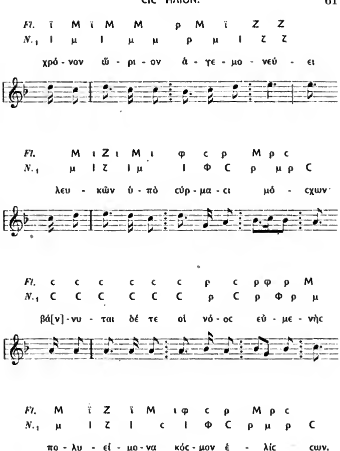
ἄ - νε - τον μέ - λος αἰ - ὲν ἀ - εί - δων,

Fl. M ï Z Z M ï ρ φ Z Z
N. 1 μ ι Ζ Ζ μ ι ρ Φ Ζ Ζ
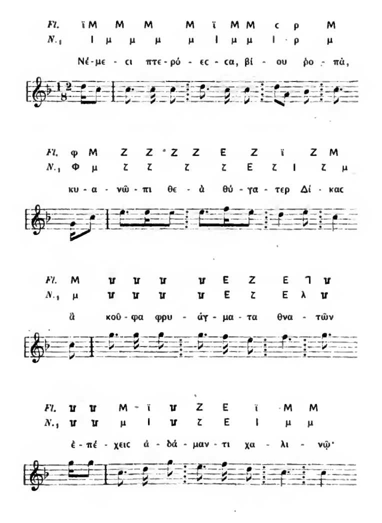
φοί - βη - ΐ - δι τερ - πό - με - νος λύ - ρᾳ.

Fl. c ρ M M M c ρ/S M M ι ד M
N. 1 C ρ μ μ μ C ρ μ μ I λ μ

γλαυ - κὰ δὲ πά - ροι - θε Cε - λά - να


χρό - νον ὤ - ρι - ον ἀ - γε - μο - νεύ - ει
λευ - κῶν ὑ - πὸ cύρ - μα - cι μό - cχων
βά[ν] - νυ - ται δέ τε οἱ νό - οc εὐ - με - νὴc
πο - λυ - εἱ - μο - να κόc - μον ἑ - λίc cων.

ΕΙϹ ΝΕΜΕϹΙΝ.


Νέ-με - ϲι πτε-ρό - εϲ - ϲα, βί - ου ῥο - πά,
κυ - α - νῶ - πι θε - ὰ θύ - γα - τερ Δί - καϲ
ἃ κοῦ - φα φρυ - άγ - μα - τα θνα - τῶν
ἐ - πέ - χειϲ ἀ - δά - μαν - τι χα - λι - νῷ·

Fl. Μ Μ Μ Μ Μ Μ Μ c Μ φ

*N.*₁ μ μ μ μ μ μ μ μ C μ Φ

ἔχ - θου - cα δ' ὕ - βριν ὀ - λο - άν βρο - τῶν

Fl. ρ c Φ ρ ρ

*N.*₁ ρ C Φ ρ ρ

μέ - λα - να φθό - νον ἐκ - τὸc ἐ - λαύ - νειc

*N.*₁ R Φ C Φ Ɨ C Φ ρ μ I
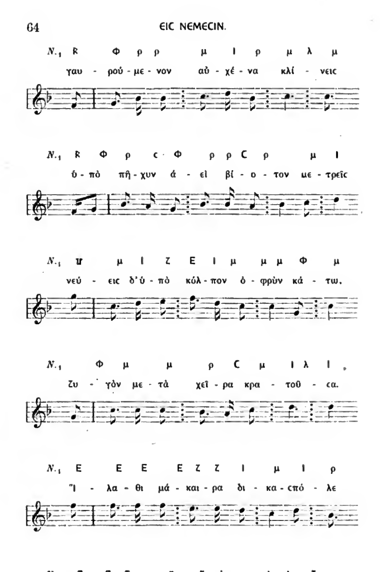
ὑ - πὸ còν τρο - χὸν ἄ - cτα - τον, ἀ - cτι - βῆ

*N.*₁ Ζ Ε Ʊ Ζ I I μ Ζ μ

χα - ρο - πὰ με - ρό - πων cτρέ - φε - ται τύ - χα
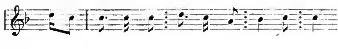
*N.*₁ μ μ μ μ μ μ ρ μ C C Φ

λή - θου - cα δὲ πὰρ πό - δα βαί - νειc


γαυ - ρού - με - νον αὐ - χέ - να κλί - νεις
ὑ - πὸ πῆ - χυν ἀ - εὶ βί - ο - τον με - τρεῖς
νεύ - εις δ'ὑ - πὸ κόλ - πον ὀ - φρὺν κά - τω.
ζυ - γὸν με - τὰ χεῖ - ρα κρα - τοῦ - σα.
Ἵ - λα - θι μά - και - ρα δι - κα - σπό - λε
Νέ - με - σι πτε - ρο - έσ - σα, βί - ου ῥο - πά.

N.₁ Ι μ μ μ μ Ι· μ C ρ μ μ

Νέ - με - ϲιν θε - ὸν αἰ - δο - μέ - να φθι - τάν,



N.₁ Z μ Ι Z E Ι Ι μ Z μ

νί - κην τα - νυ - ϲί - πτε - ρον, ὀμ - βρί - μαν

N.₁ μ μ Ʊ Ʊ Ʊ Ʊ Z E ∪ μ

νη - μερ - τέ - α, καὶ πά - ρε - δρον Δί - καν,

N.₁ ῥ μ μ μ μ C μ ρ μ

ἃ τὰν με - γα - λα - νο - ρί - αν βρο - τῶν

N.₁ Z

νε - με - ϲῶ - ϲα φέ - ρειϲ κα - τὰ ταρ - τά - ρου.





In **B. G. Teubner's** Verlag in Leipzig sind ferner erschienen:

Aeschinis orationes e codicibus partim nunc primum excussis edidit, scholia adiecit Ferd. Schultz. gr. 8. 1865. geh. 2 Thlr. 20 Ngr.

Aeschylos Agamemnon. Griechisch und Deutsch mit Einleitung, einer Abhandlung zur Aeschylischen Kritik u. Commentar von K. H. Keck. gr. 8. 1863. geh. 3 Thlr.

Aeschyli Septem ad Thebas. Ex recensione G. Hermanni cum scripturae discrepantia scholiisque codicis Medicei scholarum in usum edidit Fridericus Ritschelius. gr. 8. 1853. geh. 16 Ngr.

Alberti, Eduard, zur Dialektik des Platon. Vom Theaetet bis zum Parmenides. gr. 8. 1856. geh. 15 Ngr.

— **die Frage über Geist und Ordnung der Platonischen Schriften** beleuchtet aus Aristoteles. gr. 8. 1864. 24 Ngr.

Alciphronis rhetoris epistolae cum adnotatione critica editae ab Augusto Meinekio. gr. 8. 1853. geh. 1⅓ Thlr.

Anonymi Orestis tragoedia emendatiorem edidit I. Maehly. 16. 1866. geh. 12 Ngr.

Anthologia lyrica continens Theognidem Babrium Anacreontea cum ceterorum poetarum reliquiis selectis. Edidit Theodorus Bergk. gr. 8. 1854. geh. 22½ Ngr.

Apollonii Argonautica. Emendavit, apparatum criticum et prolegomena adiecit R. Merkel. Scholia vetera e codice Laurentiano edidit Henricus Keil. gr. 8. 1854. geh. 5 Thlr.

Aristophanes, die Acharner. Griechisch und Deutsch mit kritischen und erklärenden Anmerkungen und einem Anhang über die dramatischen Parodien bei den attischen Komikern. Von Wold. Ribbeck. gr. 8. 1864. geh. 2 Thlr. 8 Ngr.

Aristotelis ars rhetorica cum adnotatione Leonardi Spengel. Accedit vetusta translatio latina. 2 voll. gr. 8. 1867. geh. 5 Thlr. 10 Ngr.

Artemidori Daldiani Onirocriticon libri V ex recensione Rudolphi Hercheri. gr. 8. 1864. geh. 2 Thlr. 20 Ngr.

Ascherson, F., Umrisse der Gliederung des griech. Drama. gr. 8. 1862. geh. 8 Ngr.

Aviani fabulae XXXXII ad Theodosium. Ex recensione et cum instrumento critico Guilelmi Froehner. 12. 1862. geh. 12 Ngr.

Bamberg, Alb. de, de Ravennate et Veneto Aristophanis codicibus. gr. 8. 1865. geh. 10 Ngr.

Bambergeri, F., opuscula philologica maximam partem Aeschylea collegit F. G. Schneidewin. gr. 8. 1856. geh. 1 Thlr. 20 Ngr.

Bartsch, Karl, der Saturnische Vers und die altdeutsche Langzeile. gr. 8. 1867. geh. 16 Ngr.

Baumeister, A., commentatio de Atye et Adrasto. gr. 4. 1860. geh. 6 Ngr.

Becker, Dr. Paul, die Herakleotische Halbinsel in archäologischer Beziehung behandelt. Mit zwei Karten. gr. 8. 1856. geh. 24 Ngr.

— **über eine Sammlung unedierter Henkelinschriften** aus dem südlichen Russland. gr. 8. 1862. geh. 10 Ngr.

Benndorf, Otto, de anthologiae Graecae epigrammatis quae ad artes spectant. gr. 8. 1862. geh. 16 Ngr.

Bentley's, Dr. Richard, Abhandlungen über die Briefe des Phalaris, Themistocles, Socrates, Euripides und über die Fabeln des Aesop. Deutsch von Woldemar Ribbeck, Dr. gr. 8. 1857. geh. 4 Thlr. 20 Ngr.

Bionis Smyrnaei Epitaphius Adonidis. Edidit H. L. Ahrens. 8. 1854. 15 Ngr.

Boeckh, A., zur Geschichte der Mondcyclen der Hellenen. gr. 8. 1855. geh. 22½ Ngr.

— **epigraphisch-chronologische Studien.** Zweiter Beitrag zur Geschichte der Mondcyclen der Hellenen. gr. 8. 1857. geh. 1 Thlr. 3 Ngr.

— **gesammelte kleine Schriften.** Herausgegeben von Ferdinandus Ascherson. Erster bis dritter Band. gr. 8. 1858—66. geh. 8 Thlr. 20 Ngr.

Brambach, W., Friedrich Ritschl und die Philologie zu Bonn. gr. 8 1865. geh. 7½ Ngr.

Bredovius, F. I. C., quaestionum criticarum de dialecto Herodotea libri quattuor. gr. 8. 1846. geh. 2 Thlr.

Brunn, Heinrich, die Philostratischen Gemälde gegen K. Friederichs vertheidigt. gr. 8. 1861. geh. 24 Ngr.

Bucolicorum Graecorum Theocriti Bionis Moschi reliquiae accedentibus incertorum idylliis. Ed. H. L. Ahrens. 2 Voll. gr. 8. 1855. 1859. geh. 7 Thlr. 6 Ngr.

Buecheler, Franz, Grundriss der lateinischen Declination. gr. 8. geh. 10 Ngr.

Büdinger, Max, mittelgriechisches Volksepos. gr. 8. 1866. geh. 7½ Ngr.

Bursian, C., Geographie von Griechenland I. Band. Mit 7 lith. Tafeln. gr. 8. 1862. 2 Thlr.

Carmina popularia Graeciae recentioris edidit Arnoldus Passow. gr. 8. 1860. geh. 4 Thlr. 20 Ngr.

*

Catonianae poesis reliquiae. Ex recensione Alfredi Fleckeiseni. gr. 8. 1854. geh. 6 Ngr.

M. Catonis praeter librum de re rustica quae extant. Henricus Jordan recensuit et prolegomena scripsit. gr. 8. 1860. geh. 1 Thlr. 20 Ngr.

Christ, Wilhelm, Grundzüge der griechischen Lautlehre. gr. 8. 1859. geh. 2 Thlr.

Comicorum Latinorum praeter Plautum et Terentium reliquiae. Recensuit Otto Ribbeck. gr. 8. 1855. geh. 3 Thlr.

Cornifici rhetoricorum ad C. Herennium libri IV. Recensuit et interpretatus est C. L. Kayser. gr. 8. 1854. geh. 2 Thlr. 20 Ngr.

Corssen, W., über Aussprache, Vokalismus und Betonung der lateinischen Sprache. Von der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin gekrönte Preisschrift. Zwei Bände. gr. 8. 1858. 1859. geh. 5 Thlr. 12 Ngr.

— **kritische Beiträge zur lateinischen Formenlehre.** gr. 8. 1863. geh. 3 Thlr. 24 Ngr.

— **kritische Nachträge zur lateinischen Formenlehre.** gr. 8. 1866. geh. 2 Thlr. 8 Ngr.

Cron, Christian, kritische und exegetische Bemerkungen zu Platons Apologie, Kriton und Laches. gr. 8. 1864. geh. 12 Ngr.

Curtius, Georg, Grundzüge der griechischen Etymologie. 2. Aufl. gr. 8. 1866. geh. 6 Thlr.

— **Philologie und Sprachwissenschaft.** gr. 8. 1862. geh. 6 Ngr.

Deimling, Dr. Karl Wilhelm, die Leleger. Eine ethnographische Abhandlung. gr. 8. 1862. geh. 1 Thlr. 20 Ngr.

Demosthenis orationes contra Aeschinem de corona et de falsa legatione cum argumentis graece et latine. Recensuit cum apparatu critico copiosissimo edidit Dr. I. Th. Voemelius. gr. 8. 1862. geh. 5 Thlr. 10 Ngr.

— **oratio adversus Leptinem** cum argumentis graece et latine. Rec. cum apparatu critico copiosissimo ed. Dr. I. Th. Voemelius. gr. 8. 1866. geh. 1½ Thlr.

Didymi Chalcenteri grammatici Alexandrini **fragmenta quae supersunt.** Collegit et disposuit Mauricius Schmidt. gr. 8. 1854. geh. 3 Thlr.

Dilthey, C., de Callimachi Cydippa. Accedunt Aristaeneti epistula I 10 Ovidianae epistulae XX et XXI Maximi Planudis Graeca metaphrasis epistularum Ovidianarum XX et XXI 1—12 nunc primum edita. gr. 8. 1863. geh. 1 Thlr.

Dronke, Gustav, die religiösen und sittlichen Vorstellungen des Aeschylos und Sophokles. gr. 8. 1861. geh. 24 Ngr.

Düntzer, H., die Interpolationen im eilften Buche der Ilias. gr. 8. 1861. geh. 8 Ngr.

Ellendt, Joh. Ernst, drei Homerische Abhandlungen. Vorangeschickt sind Mittheilungen über das Leben des Verfassers. gr. 8. 1864. geh. 24 Ngr.

Ennianae poesis reliquiae. Rec. Ioannes Vahlen. gr. 8. 1854. geh. 2 Thlr.

Epistolae obscurorum virorum. [Ed. E. Böcking.] Editio II. 16. 1864. geh. 1 Thlr.

Fleckeisen, Alfred, zur Kritik der altlateinischen Dichterfragmente bei Gellius. Sendschreiben an Dr. Martin Hertz in Berlin. gr. 8. 1854. geh. 9 Ngr.

— **kritische Miscellen.** gr. 8. 1864. geh. 12 Ngr.

Fischer, M. A., Georgovia. Zur Erläuterung von Caesar de bello Gallico VII. 35—51. Mit Karte. gr. 8. 1856. geh. 12 Ngr.

Frick, Dr. Otto, das plataeische Weihgeschenk zu Konstantinopel. Ein Beitrag zur Geschichte der Perserkriege. gr. 8. 1859. geh. 24 Ngr.

Friederichs, Dr. K., Praxiteles und die Niobegruppe nebst Erklärung einiger Vasenbilder. Mit einer Kupfertafel. gr. 8. 1855. geh. 1 Thlr.

Friedländer, Ludovicus, Analecta Homerica. gr. 8. 1859. geh. 6 Ngr.

— **zwei Homerische Wörterverzeichnisse.** gr. 8. 1861. geh. 24 Ngr.

— **Mittheilungen aus Lobecks Briefwechsel** nebst einem literarischen Anhange und einer zur Feier seines Gedächtnisses gehaltenen Rede. 8. 1861. geh. 24 Ngr.

Fritzsche, Hermann, zu Theokrit und Virgil. gr. 8. 1860. geh. 8 Ngr.

Frontonis, M. Cornelii et M. Aurelii imperatoris epistolae. L. Veri et T. Antonini Pii et Appiani epistolarum reliquiae. Recensuit S. A. Naber. gr. 8. 1867. geh. 2 Thlr. 20 Ngr.

Fuchs, Dr. C., kritische Studien zum Pandektentexte. gr. 8. 1867. geh. 24 Ngr.

Iulii Frontini de aquis urbis Romae libri II. Recensuit Franciscus Buecheler. gr. 8. 1858. geh. 15 Ngr.

Giseke, Bernhard, Thrakisch-Pelasgische Stämme der Balkanhalbinsel und ihre Wanderungen in mythischer Zeit. gr. 8. 1858. geh. 1 Thlr.

— **Homerische Forschungen.** gr. 8. 1864. geh. 1 Thlr. 10 Ngr.

Gladstone's, W. E., Homerische Studien. Frei bearbeitet von Dr. Albert Schuster. gr. 8. 1863. geh. 3 Thlr.

Gomperz, Th., Herkulanische Studien. I. Heft. A. u. d. T.: **Philodem über Induktionsschlüsse.** gr. 8. 1865. geh. 16 Ngr. · II. Heft. A. u. d. T.: Philodem über Frömmigkeit. gr. 8. 1866. geh. 1 Thlr. 20 Ngr.

Gottschick, A. F., Geschichte der Gründung und Blüthe des Hellenischen Staates in Kyrenaika. gr. 8. 1858. geh. 10 Ngr.

Grammatici Latini ex recensione Henrici Keilii.

Vol. I. fasc. 1. **Flavii Sosipatri Charisii** artis grammaticae libri V ex recensione Henrici Keilii. gr. Lex-8. 1856. geh. 3 Thlr.

Vol. I. fasc. 2. **Diomedis** artis grammaticae libri III, ex Charisii arte grammatica excerpta ex recensione Henrici Keilii. gr. Lex.-8. 1857. geh. 3 Thlr. 10 Ngr.

Vol. II. fasc. 1 & 2. **Prisciani** grammatici Caesariensis institutionum grammaticarum libri XVIII ex recensione Martini Hertzii. Vol. I. fasc. 1 & 2 libros I—XII continens. gr. Lex.-8. 1855. geh. 6 Thlr. 10 Ngr.

Vol. III. fasc. 1. **Prisciani** grammatici Caesariensis institutionum grammaticarum libri XVIII ex recensione Martini Hertzii. Vol. II. libros XIII—XVIII continens. gr. Lex.-8. 1859. geh. 4 Thlr.

Vol. III. fasc. 2. **Prisciani** grammatici Caesariensis de figuris numerorum, de metris Terentii, de praeexercitamentis rhetoricis libri, institutio de nomine et pronomine et verbo, partitiones XII versuum Aeneidos principalium, accedit Prisciani qui dicitur liber de accentibus ex recensione Henrici Keilii. gr. Lex.-8. 1860. geh. 2 Thlr. 10 Ngr.

Vol. IIII. fasc. 1. **Probi** catholica instituta artium de nomine excerpta de ultimis syllabis liber ad Caelestinum ex recensione Henrici Keilii. — **Notarum Laterculi** ex recensione Th. Mommseni. gr. Lex.-8. 1862. geh. 3 Thlr. 20 Ngr.

Vol. IIII. fasc. 2. **Donati** ars grammatica, **Servii** commentarius in artem Donati, de finalibus, de centum metris, de metris Horatii, **Sergii** de littera de syllaba de pedibus de accentibus de distinctione commentarius, explanationes artis Donati. gr. Lex.-8. 1864. geh. 2 Thlr. 20 Ngr.

Vol. V. fasc. 1. **Cledonii** ars grammatica, **Pompeji** commentum artis Donati, Excerpta ex commentariis in Donatum. gr. Lex.-8. 1867. geh. 3 Thlr.

Grani Liciniani quae supersunt emendatiora edidit philologorum Bonnensium heptas. gr. 8. 1858. geh. 16 Ngr.

[**Grote, Georg,**] **Griechische Mythologie und Antiquitäten** nebst der Abhandlung über Homer und ausgewählten Abschnitten über die Chronologie, Litteratur, Kunst, Musik u. s. f. Uebersetzt aus Georg Grote's Griechischer Geschichte von Dr. Theodor Fischer. 4 Bände. gr. 8. 1856—1860. 9⅔ Thlr.

Gruppe, O. F., Minos. Ueber die Interpolationen in den Römischen Dichtern mit besonderer Rücksicht auf Horaz, Virgil und Ovid. gr. 8. 1859. geh. 3⅓ Thlr.

Gualtheri, M. Philippi, Alexandreis, rec. F. A. W. Mueldener. 16. 1863. geh. 24 Ngr.

Gutschmid, Alfred von, Beiträge zur Geschichte des alten Orients. Zur Würdigung von Bunsens 'Aegypten' Band IV und V. gr. 8. 1858. geh. 1 Thlr.

— **über die Fragmente des Pompejus Trogus und die Glaubwürdigkeit ihrer Gewährsmänner.** gr. 8. 1857. geh. 27 Ngr.

Halm, Dr. Carl, Beiträge zur Berichtigung und Ergänzung der Ciceronischen Fragmente. Separatabdruck aus den Sitzungsberichten der K. Akademie zu München. gr. 8. 1862. geh. 8 Ngr.

Hanow, Fr., de Theophrasti characterum libello. gr. 8. 1858. geh. 6 Ngr.

— **in Theophrasti characteras symbolae criticae.** 4. 1860. geh. 10 Ngr.

— **in Theophrasti characteras symbolae criticae alterae.** 4. 1861. geh. 6 Ngr.

Heitz, Emil, die verlorenen Schriften des Aristoteles. gr. 8. 1865. geh. 2 Thlr.

Hennings, P. D. Ch., über die Telemachie, ihre ursprüngliche Form und ihre späteren Veränderungen. Ein Beitrag zur Kritik der Odyssee. gr. 8. 1858. geh. 20 Ngr.

Herbst, Ludwig, über C. G. Cobets Emendationen im Thukydides. gr. 8. 1857. geh. 12 Ngr.

Herbst, Wilhelm, das classische Alterthum in der Gegenwart. Eine geschichtliche Betrachtung. 8. 1852. geh. 1 Thlr.

— **zur Geschichte der auswärtigen Politik Spartas** im Zeitalter des peloponnesischen Kriegs. I. 8. 1853. geh. 12 Ngr.

Hercher, Rud., über die Glaubwürdigkeit der Neuen Geschichte des Ptolemaeus Chennus. gr. 8. 1856. geh. 7½ Ngr.

Herodiani Technici reliquiae. Collegit disposuit emendavit explicavit praefatus est Augustus Lentz. Tomus I. Praefationem et Herodiani prosodiam catholicam continens. gr. Lex.-8. geh. 6 Thlr. 20 Ngr.

Herzog, Ernestus, de quibusdam Galliae Narbonensis municipalium inscriptionibus dissertatio historica. gr. 8. 1862. geh. 10 Ngr.

— **Galliae Narbonensis provinciae Romanae historia** descriptio institutorum expositio. Accedit appendix epigraphica. gr. 8. geh. n. 3 Thlr.

Hippolyti Romani quae feruntur omnia graece e recognitione PAULI ANTONII DE LAGARDE. gr. 8. 1858. geh. 1 Thlr. 10 Ngr.

Homeri Odyssea ad fidem librorum optimorum edidit J. LA ROCHE. Pars prior. Accedunt tabulae XI specimina librorum exhibentes. gr. 8. 1867. geh. 2 Thlr.

Q. Horatii Flacci sermonum libri duo. Germanice reddidit et triginta codicum recens collatorum grammaticorum veterum omniumque msstorum adhuc a variis adhibitorum ope librorumque potiorum a primordiis artis typographicae usque ad hunc diem editorum lectionibus excussis recensuit apparatu critico instruxit et commentario illustravit C. KIRCHNER. Pars I satiras cum apparatu critico continens. gr. 8. 1854. geh. 2 Thlr.

—— —— Voluminis II pars I **commentarium in satiras** libri primi continens. gr. 8. 1855. geh. 2 Thlr.

—— —— Voluminis II pars II continens **commentarium in satiras** libri secundi confectum ab W. S. TEUFFEL. gr. 8. 1857. geh. 1 Thlr. 14 Ngr.

Preis des vollständigen Werkes 5 Thlr. 14 Ngr.

—— **opera.** Recensuerunt O. KELLER et A. HOLDER. Vol. I. Carminum libri IIII, epodon liber, carmen saeculare. gr. 8. 1864. geh. 2 Thlr.

Horazens Episteln. Lateinisch und deutsch mit Erläuterungen von DR. LUD. DOEDERLEIN. gr. 8. 1856—1858. geh. 2 Thlr. 10 Ngr.

Einzeln: **Erstes Buch.** 1856. 1 Thlr. 10 Ngr. **Zweites Buch.** 1858. 1 Thlr.

—— **Satiren.** Lateinisch und deutsch mit Erläuterungen von DR. LUDWIG DOEDERLEIN. gr. 8. 1860. geh. 2 Thlr. 10 Ngr.

Hübner, Aemilius, de senatus populique Romani actis. Commentatio ex annal. philol. supplemento tertio seorsum expressa. gr. 8. 1860. geh. 16 Ngr.

Huschke, E., die Iguvischen Tafeln nebst den kleinen umbrischen Inschriften mit Hinzufügung einer Grammatik und eines Glossars der Umbrischen Sprache vollständig übersetzt und erklärt. gr. 8. 1859. geh. 5 Thlr.

Hutteni, Ulrichi, opera omnia. Edidit EDUARDUS BÖCKING. 6 Voll. gr. Lex.-8. 1852—1864. 34 Thlr.

Hymni Homerici. Recens. apparatum criticum collegit adnotationem cum suam tum selectam variorum subiunxit AUG. BAUMEISTER. gr. 8. 1860. geh. 2 Thlr. 12 Ngr.

Jahrbücher, Neue, für Philologie u. Pädagogik. Herausgegeben von A. FLECKEISEN und H. MASIUS. Jährlich 12 Hefte. 9 Thlr.

Institutionum et regularum iuris Romani syntagma exhibens Gai et Iustiniani institutionum synopsin, Ulpiani librum singularem regularum, Pauli sententiarum delectum, tabulas systema institutionum iuris Romani illustrantes, praemissis duodecim tabularum fragmentis. Edidit et brevi annotatione instruxit RUDOLPHUS GNEIST, U. I. DR. gr. 8. 1858. geh. 1 Thlr. 10 Ngr.

Keil, Karl, epigraphische Excurse. gr. 8. 1857. geh. 9 Ngr.

zur Sylloge inscriptionum Boeoticarum. gr. 8. 1864. geh. 1 Thlr.

Keller, Dr. Otto, Untersuchungen über die Geschichte der griechischen Fabel. gr. 8. 1862. geh. 24 Ngr.

Kleist, H., de Philoxeni Grammatici Alexandrini studiis etymologicis. gr. 8. 1865. geh. 10 Ngr.

Köchly, H., u. W. Rüstow, Einleitung in C. Iulius Caesar's Commentarien über den gallischen Krieg. gr. 8. 1857. geh. 18 Ngr.

Kock, Carl, die Vögel des Aristophanes. gr. 8. 1856. geh. 6 Ngr.

Aristophanes und die Götter des Volksglaubens. gr. 8. 1857. geh. 6 Ngr.

Krüger, Gustavus, Theologumena Pausaniae. gr. 8. 1860. geh. 16 Ngr.

Kuhn, Emil, die städtische und bürgerliche Verfassung des Römischen Reichs bis auf die Zeiten Justinians. 2 Theile. gr. 8. 1865. geh. 4 Thlr. 18 Ngr.

La-Roche, Paul, Charakteristik des Polybius. gr. 8. 1857. 20 Ngr.

La-Roche, J., die Homerische Textkritik im Alterthume. Nebst einem Anhang über die Homerhandschriften. gr. 8. 1866. geh. 3 Thlr. 10 Ngr.

Legis duodecim tabularum reliquiae. Edidit constituit prolegomena addidit RUDOLFUS SCHOELL. gr. 8. 1866. geh. 1 Thlr. 6 Ngr.

Lehrs, K., populäre Aufsätze aus dem Alterthum, vorzugsweise zur Ethik und Religion der Griechen. gr. 8. 1856. geh. 1 Thlr. 14 Ngr.

Lothholz, G. C., commentatio de Bongarsio singulisque eius aequalibus. 4. 1857. geh. 6 Ngr.

Lugebil, Karl, über das wesen und die historische bedeutung des ostrakismos in Athen. gr. 8. 1861. geh. 12 Ngr.

Maehly, J., die Schlange im Mythus und Cultus der classischen Völker. gr. 8. 1867. geh. 10 Ngr.

—— **Varroniana.** 4. geh. 1865. 10 Ngr.

—— **Angelus Politianus.** Ein Culturbild aus der Renaissance. 8. 1865. geh. 24 Ngr.

Mercklin, Ludwig, die Citiermethode und Quellenbenutzung des A. Gellius in den Noctes Atticae. Besonderer Abdruck aus dem dritten Supplementbande der Jahrbücher für classische Philologie. gr. 8. 1860. geh. 16 Ngr.

Mommsen, Aug., Beiträge zur griechischen Zeitrechnung. gr. 8. 1856. geh. 15 Ngr.

— **zweiter Beitrag zur Zeitrechnung der Griechen und Römer.** gr. 8. 1859. geh. 24 Ngr.

— **Heortologie. Antiquarische Untersuchungen über die städtischen Feste der Athener.** Gekrönte Preisschrift. gr. 8. 1864. geh. 3 Thlr. 20 Ngr.

Mülleri, Luciani, de re metrica poetarum Latinorum praeter Plautum et Terentium libri septem. Accedunt eiusdem auctoris opuscula. gr. 8. 1861. geh. 2 Thlr. 20 Ngr.

Müller, Herm., de generibus verbi. gr. 8. 1864. 12 Ngr.

Müller, Dr. J. H. T., Beiträge zur Terminologie der Griechischen Mathematiker gr. 8. 1860. geh. 8 Ngr.

Cn. Naevi de bello Punico reliquiae. Ex recensione Ioannis Vahleni. gr. 4. 1854. geh. 12 Ngr.

Nicandrea. Theriaca et Alexipharmaca, recensuit et emendavit, fragmenta collegit, commentationes addidit Otto Schneider. Accedunt scholia in Theriaca ex recensione Henrici Keil, scholia in Alexipharmaca ex recognitione Bussemakeri et R. Bentlei emendationes partim ineditae. gr. 8. 1856. geh. 3 Thlr.

Nitzsch, G. W., Beiträge zur Geschichte der epischen Poesie der Griechen. gr. 8. 1862. geh. 3 Thlr.

Pervigilium Veneris. Adnotabat et emend. Franc. Buecheler. 16. 1859. geh. 8 Ngr.

Peter, Hermanni, historia critica scriptorum historiae Augustae. Commentatio philologica. gr. 8. 1860. geh. 12 Ngr.

Peters, Joh., ph. Dr. Gymnasii Culmensis collega, quaestiones etymologicae et grammaticae de usu et vi digammatis ejusque immutationibus in lingua graeca. 1864. 4. geh. 12 Ngr.

Petersen, Christian, über die Geburtstagsfeier bei den Griechen nach Alter, Art und Ursprung. gr. 8. 1857. geh. 15 Ngr.

Philodemi Epicurei de ira liber. E papiro Herculanensi ad fidem exemplorum Oxoniensis et Neapolitani nunc primum ed. Th. Gomperz. gr. 8. 1864. geh. 3 Thlr. 18 Ngr.

Piderit, Dr. K. W., Sophokleische Studien. 2 Hefte. 4. geh. 13 Ngr.

— **zur Kritik und Exegese von Cicero de oratore.** I. 4. 1857. geh. 8 Ngr. — II. 4. 1858. geh. 10 Ngr.

— **zur Kritik und Exegese von Ciceros Brutus.** I. 4. 1860. geh. 8 Ngr. — II. 4. 1862. geh. 8 Ngr.

T. Macci Plauti comoediae. Ex rec. et cum apparatu critico Frid. Ritschelii. Accedunt prolegomena de rationibus criticis grammaticis prosodiacis metricis emendationis Plautinae. Tomus I. II. III pars 1. 2. gr. 8. geh. 10 Thlr. Auch in 9 einzelnen Liefgn. I, 1 zu 2 Thlr. Die übrigen Stücke à 1 Thlr. Die Stücke des I. Bandes können nicht mehr einzeln abgegeben werden.

— — Scholarum in usum recensuit Fridericus Ritschelius. Tomus I. II. III. 1. 2. 8. geh. 1 Thlr. 15 Ngr.
Einzeln jedes Stück à 5 Ngr.

Plutarchi de musica. Edidit Ricardus Volkmann. gr. 8. 1857. geh. 1 Thlr. 6 Ngr.

Poetae lyrici Graeci. Tertiis curis recensuit Theodorus Bergk. Pars I & II gr. 8. 1866. geh. 4 Thlr.

Poetarum scenicorum Graecorum Aeschyli, Sophoclis, Euripidis et Aristophanis fabulae superstites et perditarum fragmenta ex recensione et cum prolegomenis Guil. Dindorfii. Editio V. I.—III. Liefg. Hoch-4 1867. geh. à Liefg. 20 Ngr.

Pott, A. F., Studien zur griechischen Mythologie. gr. 8. 1859. 12 Ngr.

Rhetores Latini minores. Ex codicibus maximam partem primum adhibitis emendabat Carolus Halm. gr. Lex.-8. geh. 5 Thlr. 20 Ngr.

Ribbeck, Otto, über die mittlere und neuere Attische Komödie. 8. 1857. geh. 7½ Ngr.

Ritschelii, Friderici, opuscula philologica. Vol. I.: ad litteras graecas spectantia. gr. 8. 1867. geh. 5 Thlr. 24 Ngr.

Rose, Val., Aristoteles pseudepigraphus. gr. 8. geh. 1862. 4 Thlr. 20 Ngr.

Ross, Ludwig, archäologische Aufsätze. Erste Sammlung: Griechische Gräber — Ausgrabungsberichte aus Athen — Zur Kunstgeschichte und Topographie von Athen und Attika. Mit acht farbigen und sechs schwarzen Tafeln und einigen Holzschnitten. gr. 8. 1855. geh. 4 Thlr.

— Zweite Sammlung: Zur alten Geschichte — Zur Geschichte der alten Cultur, Religion und Kunst — Griechische Baudenkmäler — Zur Chorographie und Topographie von Griechenland — Zur griechischen Epigraphik. Mit 20 Tafeln. [Herausgegeben von Karl Keil.] gr. 8. Tafeln in 4. u. Folio. 1861. geh. 6 Thlr. 20 Ngr.

Ross, Ludwig, alte lokrische Inschrift von Chaleion oder Oeantheia, mit den Bemerkungen von J. N. Oekonomides. Mit 1 lithogr. Tafel. gr. 8. 1854. geh. 15 Ngr.

Rossbach, Aug., und R. Westphal, Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker nebst den begleitenden musischen Künsten. 3 Bände in 4 Abth. gr. 8. 1851—1867. geh. 8½ Thlr.

Ruehl, Franz, die Quellen Plutarchs im Leben des Kimon. gr. 8. 1867. geh. 12 Ngr.

C. Sallusti Crispi Catilina et Iugurtha. Aliorum suisque notis illustravit Rudolfus Dietsch. 8. Vol. I. **Catilina.** 1 Thlr. Vol. II. **Iugurtha.** 1 Thlr. 15 Ngr.

Herabgesetzter Preis für beide Bände zusammen 1 Thlr. 10 Ngr.

— — **quae supersunt.** Recensuit Rudolfus Dietsch. Volumen I. Commentationes. Libri de Catilinae coniuratione et de bello Iugurthino. gr. 8. 1859. geh. 2 Thlr. 12 Ngr.

— — Vol. II. **Historiarum reliquiae.** Index. gr. 8. 1859. geh. 1 Thlr. 12 Ngr.

— — **opera quae supersunt.** Ad fidem codicum manu scriptorum recensuit, cum selectis Cortii notis suisque commentariis edidit, indicem accuratum adiecit Fridericus Kritzius, professor Erfurtensis. Vol. III. Historiarum fragmenta continens.

Auch unter dem Titel:

— **Historiarum fragmenta.** Pleniora, emendatiora et novo ordine disposita suisque commentariis illustrata edidit et indices accuratos adiecit Fridericus Kritzius. Accedit codicis Vaticani et Palimpsesti Toletani exemplum lapidi inscriptum. gr. 8. 1853. geh. 3 Thlr.

Schaarschmidt, Dr. C., Johannes Saresberiensis, nach Leben und Studien, Schriften und Philosophie. gr. 8. 1862. geh. 2 Thlr. 20 Ngr.

Schaeferi, Arnoldi, de sociis Atheniensium Chabriae et Timothei aetate in tabula publica inscriptis commentatio. 4. 1856. geh. 8 Ngr.

de ephoris Lacedaemoniis commentatio. gr. 4. 1863. geh. 6 Ngr.

de rerum post bellum persicum usque ad tricennale foedus in Graecia gestarum temporibus. 4. 1865. geh. 10 Ngr.

— — **Demosthenes und seine Zeit.** 3 Bde. gr. 8. 1856—58. geh. 10⅔ Thlr.

— **Abriss der Quellenkunde der griechischen Geschichte** bis auf Polybios. gr. 8. 1867. geh. 20 Ngr.

Scheibe, C., lectiones Lysiacae. gr. 8. 1856. geh. 15 Ngr.

Schmitt, H. L., narratio de Friderico Taubmanno adolescente. Scripsit et epistolis eius illustravit (H. L. S.) Editio altera. 8. 1861. geh. 10 Ngr.

Schoemanni, G. Fr., animadversiones ad veterum grammaticorum doctrinam de articulo. gr. 8. 1864. geh. 12 Ngr.

Schottmüller, Alfr., de C. Plini secundi libris grammaticis particula prima. Dissertatio. gr. 8. 1858. geh. 10 Ngr.

Schuchardt, H., der Vokalismus des Vulgärlateins. I. u. II. Band. gr. 8. 1866. 1867. geh. 6 Thlr. 24 Ngr.

Sharpe's, Samuel, Geschichte Egyptens von der ältesten Zeit bis zur Eroberung durch die Araber 640 (641) n. Chr. Deutsch von Dr. H. Jolowicz. Revidiert und berichtigt von Alfred von Gutschmid. Zweite Ausgabe. 2 Bände. Mit einer Karte und drei Plänen. gr. 8. 1862. geh. 2 Thlr.

Sophoclis tragoediae. Graece et Latine. Ex recensione Guil. Dindorfii. 2 voll. 8. 1850. 2 Thlr. 9 Ngr. Auch jedes Stück einzeln à 7½ Ngr.

Stephani Byzantii *ἐθνικῶν* quae supersunt. Edid. Ant. Westermann. gr. 8. 1839. 1 Thlr 22½ Ngr.

Struve, Caroli Ludovici, directoris quondam Gymnasii Urbici Regimontani, **opuscula selecta** edidit Iacobus Theod. Struve. 2 voll. gr. 8. 1854. geh. 5 Thlr.

C. Suetoni Tranquilli praeter Caesarum libros reliquiae edidit Augustus Reifferscheid. Inest vita Terenti a Friderico Ritschelio emendata atque enarrata. gr. 8. 1860. geh. 4 Thlr. 20 Ngr.

Susemihl, Franz, die genetische Entwickelung der Platonischen Philosophie einleitend dargestellt. Zwei Theile. gr. 8. 1855—1860. geh. 7 Thlr.

Symbola philologorum Bonnensium in honorem Friderici Ritschelii collecta. gr. 8. 1864—1867. geh. 6 Thlr.

Tragicorum Graecorum fragmenta. Rec. A. Nauck. gr. 8. 1856. geh. 5 Thlr. 20 Ngr.

— **Latinorum reliquiae.** Recensuit Otto Ribbeck. gr. 8. 1852. geh. 3 Thlr.

Usener, Hermannus, Analecta Theophrastea. gr. 8. 1858. geh. 7½ Ngr.

Vahleni, Ioannis, in M. Terentii Varronis saturarum Menippearum reliquias coniectanea. gr. 8. 1858. geh. 1 Thlr. 14 Ngr.

— **analectorum Nonianorum libri duo.** gr. 8. 1858. geh. 12 Ngr.

Varronis, M. Terenti, Saturarum Menippearum reliquiae. Recensuit, prolegomena scripsit, appendicem adiecit Alex. Riese. gr. 8. 1865. geh. 2 Thlr.

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

